L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

JANVIER
1982 / N°284

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

● Fondateur : **R. VIEUXBLE**

● Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 85	F. 100
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 105	F. 120
3. Fascicule BAC	F. 18	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) **F.10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 18**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à **M. MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

L'EDUCATION MUSICALE

38ème Année N° 284

JANVIER 1982

Sommaire

ANALYSES D'OEUVRES DISPONIBLES

A commander : aux Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon - 75006 PARIS - CCP 369-70 R PARIS établi au nom de E.G.P.

Nº 252 BRAHMS : Sonate en Fa mineur op. 120, nº 1, Clarinette et piano
SCHMITT : Psaume 47, op. 38
VARESE : : Hyperprism .... F. 12.–

Nº 261 FRANCOIS COUPERIN LE GRAND - QUATRIEME LIVRE DE CLAVECIN 20ème ordre, par René KOPFF .... F. 10,–

Nº 262 A. KHATCHATURIAN « GAYANEH », par A.M. POZZO DI BORGO F. 10,–

Nº 262 **(Supplément)**
J.S. BACH : Prélude et Fugue Nº 1 - UT MAJEUR (Clavecin bien tempéré) 1er livre
L.V. BEETHOVEN - Ouverture de Coriolan
A. HONEGGER - Cantate de Noël .... F. 15.–

Nº 266 LES CATHEDRALES Prélude symphonique (1916) de Gabriel PIERNE, par J. MAILLARD .... F. 10,–

Nº 267 ANTON DVORAK - La Symphonie du Nouveau Monde, par A.M. POZZO DI BORGO .... F. 10,–

Nº 273 «L'ENFANT ET LES SORTILEGES» de Maurice RAVEL par M. A. GOLEA .... F. 10,–

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement, 3 volets).
En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

L'EDUCATION MUSICALE
9, rue Coëtlogon
75006 PARIS. Tél. 548 19-74

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : (en capitales) .... : **M., Mme, Melle** (1)

Prénom : .... : **Profession :** ....

Adresse complète : ....

Je soussigné, souscris un abonnement simple (1) couplé (1) à L'EDUCATION MUSICALE

Je verse la somme de .... F. Date .... Signature
— par versement au CCP 369-70 R PARIS au nom de E.G.P.
— par chèque bancaire ci-joint (1)

(1) Rayer les mentions inutiles

L'ABONNEMENT SIMPLE comprend 10 numéros par an (la revue ne parait pas en août et septembre).
L'ABONNEMENT COUPLE comprend les 10 numéros de l'abonnement simple et un supplément iconographique de 5 iconographies par an, du format de la revue 21 x 27 cm (octobre, décembre, février, avril juillet) se rapportant à la Musique et son Histoire (reproductions, bas-reliefs, portraits, manuscrits, etc).

Abonnement SIMPLE .... **F. 80 (FRANCE)** .... **F. 95 (ETRANGER)**
Abonnement COUPLE .... **F. 100 (FRANCE)** .... **F. 115 (ETRANGER)**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie) : F. 120,00

Panorama du répertoire français pour ALTO AU XXe SIECLE*

par
Nancy USCHER

En 1846, Hector Berlioz écrivit à Humbert Ferrand une lettre dans laquelle il préconisait l'ouverture d'une classe d'alto au Conservatoire de Musique de Paris. Près de cinquante ans plus tard, en 1894, la première classe d'alto était créée par Laforge en ce Conservatoire. Elle allait former, selon Carl Flesch, «... les meilleurs altistes du monde». L'intérêt manifesté pour cet instrument par les français qui firent ainsi figure de précurseurs pour l'époque, les conduisit à contribuer très largement et de façon notoire au répertoire pour alto du XXe siècle.

Ce fut d'abord Claude Debussy qui rendit hommage à l'alto. Dès avant le début du siècle, il lui accorda une place de premier plan dans le **Quatuor à cordes** composé en 1893, puis, en 1915, dans la **Sonate numéro 2 pour flûte, alto et harpe.** Dans cette oeuvre, l'alto sert souvent de trait d'union entre la flûte et la harpe, intervenant en alternance dans des timbres qui s'accordent avec ces deux instruments. Les pizzicatos de l'alto rappellent de façon saisissante ceux de la harpe tandis que de nombreux passages sont joués à l'unisson par la flûte et l'alto. A l'origine, Cl. Debussy avait écrit cette sonate pour flûte, hautbois et harpe. Or, pour le bonheur des altistes, le compositeur changea ensuite d'idée. La sonorité riche produite par le mariage des sons à la fois de la flûte, de l'alto et de la harpe est si belle que cette instrumentation pour trio fut reprise au cours du XXe siècle par des compositeurs tels que H. Genzmer, A. Rawsthorne et A. Maayani.

Parmi les autres oeuvres du XXe siècle qui accordent à l'alto une place de premier plan, nous citerons le **Quatuor à cordes** de Maurice Ravel (1902-1903) et les oeuvres suivantes d'Albert Roussel : **Aria pour alto et orchestre** (1932) **Sérénade pour flûte, harpe, violon, alto et violoncelle**, op. 30 et le **Trio pour flûte, alto et violoncelle** (1929). Ce dernier constitue un véritable défi pour l'altiste avec l'utilisation qui y est faite de double-cordes, d'harmoniques et de passages très rapides pendant tout le morceau. Ces deux compositeurs ont également écrit des oeuvres pour orchestre dans lesquelles l'alto joue en solo. Il s'agit de **Daphnis et Clöe** composé par Ravel en 1909-1912, de la **Suite pour Ma Mère l'Oie** qu'il écrivit en 1908 et de **Bacchus et Ariane** composé par Roussel en 1930.

L'apport de Darius Milhaud dans le répertoire pour alto est considérable : **Quatre visages, (1432), la Sonate numéro 1 pour alto et piano** (1944) et la **Sonate numéro 2 pour alto et piano** ont été écrits pour alto et piano. La première oeuvre, dédiée à Germain Prévost ,met en scène les différents visages de la Californienne, la Wisconsinienne, la Bruxelloise et la Parisienne. La **Sonate numéro 1**, composée «sur des thèmes inédits et anonymes du XVIIIe siècle», se rapproche par son style de la **Suite italienne** de Stravinsky. La **Sonate numéro 2** fut dédiée «à la mémoire d'Alphonse Onnou». Le premier mouvement «Pastoral» est suivi d'une marche funèbre «Dramatique» et le morceau s'achève sur un vibrant final «Rude».

A ces oeuvres pour alto et piano s'ajoutent des oeuvres du même auteur pour l'alto accompagné de l'orchestre : le **Concerto numéro 1**, op. 106 (1929), le **Concerto numéro 2**, op. 340 (1954-1955), **l'Air de la Sonate**, op. 242 qui, à notre connaissance, n'a jamais été publié et le **Concertino d'été** pour alto et neuf instruments.

Dans la première moitié du XXe siècle, d'autres compositeurs ont encore écrit pour l'alto. Ce furent Arthur Honneger qui composa une **Sonate pour alto et piano** (1920), Jean Rivier un **Concertino pour alto et orchestre** (1935) et un **Trio pour violon, violoncelle et harpe** dont la partie pour violoncelle peut également être adaptée pour l'alto. Henri Collot, musicologue et compositeur, a fait l'étude de la musique espagnole qui influença sa **Rhapsodie Castillane**, pour alto et orchestre, op. 73.

Le Marteau sans Maitre (1953-1955) de Pierre Boulez est considéré comme l'une des oeuvres les plus monumentales du XXe siècle et, parce que l'alto y figure parmi les sept instruments utilisés par l'artiste, il s'agit également d'une oeuvre majeure dans le répertoire pour alto du XXe siècle. Dans cette oeuvre, les principales difficultés techniques rencontrées par l'altiste résident dans la structure rythmique, les modulations, le jeu de l'archet et les pizzicato, la coordination des deux mains, des double-cordes complexes

* Voir l'Education Musicale no 280 Juin/Juillet 1981

et des problèmes d'harmonie avec l'ensemble instrumental. Il lui faut posséder des réflexes très rapides du fait des très nombreux changements de vitesse, de points de contact, d'utilisation de l'archet (ponticello, col legno, sul tasto), de changements de mesure et des alternances rapides arco-pizzicato. Dans ce morceau, l'un des rôles de l'alto est de faire le lien entre la flûte alto, instrument mélodique, et la guitare, instrument à cordes pincées. Le cinquième mouvement offre le meilleur exemple du rôle d'alternation qui lui est donné. C'est le seul instrument à cordes que P. Boulez ait choisi d'utiliser dans cette oeuvre, car son étendue correspondait le mieux à la voix de contralte et à la flûte alto qui interviennent dans l'ensemble. Analysant **Le Marteau sans Maitre**, F. Straaten a souligné l'influence de Debussy dans l'écriture de Boulez. C'est ainsi que l'on peut également établir une analogie entre la **Sonate numéro 2 pour flûte, alto et harpe** de Debussy et **Le Marteau** : dans les deux oeuvres, l'alto sert de lien avec les autres instruments de l'ensemble.

Au cours des vingt dernières années, la France a produit ou joué un nombre considérable d'oeuvres nouvelles écrites pour l'alto ou incluant cet instrument. Les oeuvres les plus innovatrices créées en France, de 1960 à 1981, sont les suivantes : d'une part des oeuvres pour alto solo - **Alternances pour alto et piano** (1965) de Charles Chaynes, **Fantaisie pour alto et piano** (1967) de Jacques Vallier, **Cinq églogues** (1967) d'André Jolivet, **Concerto pour violon et alto** (1968) de Denise Roger, **Contraste pour alto et piano** (1968) d'Alain Bernaud, **Points d'aube** (1969) de Betsy Jolas, **Fantaisie pour alto seul** (1975) et **Prélude et finale pour alto et piano** (1968) de Jacques Vallier, **Sun** (alto et ensemble à cordes) (1975) de Michael Decoust. **Echos/Mémoires pour alto et piano** (1976) et **C'est un jardin pour alto solo** (1977) de Tristan Murail, **Tindé pour alto et quinze instruments** (1977) de Jean-Louis Florenz, **Na Pari Tomai** (1978) de Haridas-Olivier Grief, **Alto Molto pour alto et piano** (1941) de Betsy Jolas, d'autre part, des oeuvres de musique de chambre avec alto - **Le Soleil Multicolore pour harpe, alto et flûte** (1970) de Jacques Bondon, **Remember pour alto et violoncelle** (1971) de Betsy Jolas, **Trio pour flûte, alto et harpe** (1977) d'Edith Lejet, **Mentor pour alto et violoncelle** de Pierre-Yves Level, **Petite messe Noire pour Voix de Femme, alto et piano** (1978) de Haridas-Olivier Grief, **Volume III pour harpe, alto et flûte (1975) de Jean-Paul Rieunier, Duo pour Alto et violoncelle (1978) et Duo pour Alto et Guitare** (1978) d'Aubert Lemeland et enfin, **Les Irradiants pour chant, alto et diverses sources sonores** (1978) de Jean-Yves Bosseur.

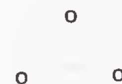
On notera que les oeuvres de musique de chambre qui comportent, dans leur instrumentation, la harpe, l'alto et la flûte sont clairement inspirées du modèle fourni par Debussy dans sa **Sonate numéro 2**.

Quant aux oeuvres pour alto solo, un certain nombre d'entre elles sont maintenant entrées dans le répertoire pour alto. **Cinq églogues** de Jolivet est une oeuvre particulièrement réussie. Divisée en cinq sections, respectivement : A. Rusticamente I ; B. Cantante I ; C. Ostinamente ; D. Cantante II ; E. Rusticamente, IIe Postludio, elle se caractérise essentiellement par l'utilisation qui y est faite des divers points de contact de l'archet (ponticello, sul tasto) comme modes d'expression musicale. On doit à Betsy Jolas le concerto pour alto et treize instruments **Points d'aube** qu'Hejnz Hulliger, éminent hautboiste, compositeur et interprète d'oeuvres du XXe siècle a qualifié d'«oeuvre majeure dans le répertoire pour l'alto».

De même que son oeuvre récente intitulée **Quatre pièces pour alto et piano, Points d'aube** fut écrite pour Serge Collot et dédiée à ce musicien qui a créé de nombreuses oeuvres contemporaines pour alto. Tout comme Lionel Tertis en Grande Bretagne, Serge Collot a joué en France un rôle catalyseur dans la création de plusieurs des oeuvres pour alto solo que nous avons citées. C'est ainsi que, de la même manière, le **Prologue pour alto solo** «et un dispositif de résonateurs électroniques» de Gérard Grisey a été inspiré par Gérard Caussé, alto solo à l'Ensemble Intercontemporain de l'IRCAM. Cette oeuvre constitue un exemple parfaitement achevé de l'intégration des sons électroniques et de ceux produits par un instrument traditionnel en solo.

Les nombreux progrès accomplis dans la technique de l'alto depuis l'époque de Debussy, apparaissent dans l'apport innovateur des compositeurs français dans le répertoire du XXe siècle. Nombre de grands interprètes sortis d'écoles telles que le Conservatoire de Paris, sont en mesure de résoudre les difficultés techniques qu'il renferme. Si certaines des oeuvres les plus récentes que nous avons citées ne vont pas résister à l'épreuve du temps, elles nous permettent cependant de découvrir de nouvelles approches de l'alto qui vont influencer l'écriture musicale tant pour ce qui concerne l'alto que les autres instruments.

(Traduction : Annie SAULNIER)



Exemples musicaux : Liste des éditeurs

1. DEBUSSY - Sonate pour Alto, Flûte et Harpe - Durand & Cie 61916) Paris
2. MILHAUD - Sonate Numéro 1 pour Violon et Piano - Heugel & Cie Editeurs, Paris
3. MILHAUD - Sonate Numéro 2 pour Violon et Piano - Heugel & Cie Editeurs, Paris
4. BOULEZ - Le Marteau sans Maitre - Universal Edition (London), Ltd, London U.E. 12451
4. JOLIVET - Cinq Eglogues pour Alto Seul - Editions M.R. Braun. Gérard Billaudot Editeur.

EXEMPLES

I

Pastorale

Lento, dolce rubato

(Sourdine) *p doux et pénétrant* *più p*

SONATE POUR FLUTE, ALTO. ET HARPE DE CLAUDE DEBUSSY
OUVERTURE DU PREMIER MOUVEMENT

II.

♩= 84

mp *mp*

SONATE NO. 1 POUR ALTO ET PIANO DE DARIUS MILHAUD :
ENTREE

III.

♩= 84

mf *mf*

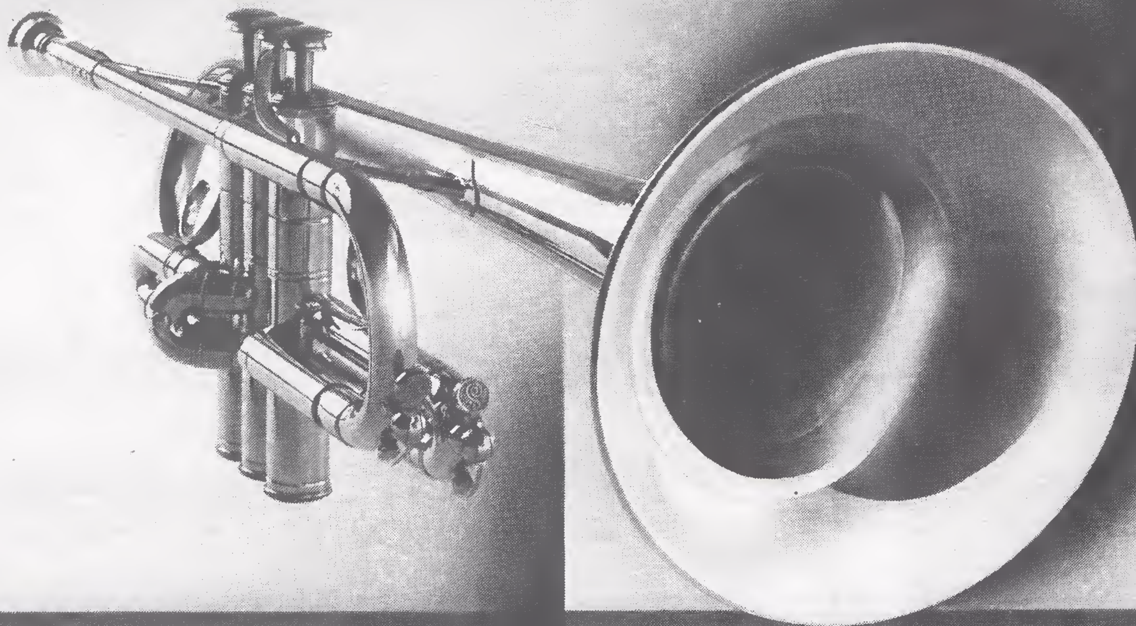
SONATE NO. 2 POUR ALTO ET PIANO DE DARIUS MILHAUD :
II. DRAMATIQUE

IV.

Col legno Arco Ponticello

p 3 *f* gl. 3 gliss. ligues *sf* *sf* *sf* *sf* *pp*

CINQ EGLOGUES POUR ALTO SEUL D'ANDRE JOLIVET



série 700

Trompettes Si♭ et Ut/Si♭

série 700 D

Trompettes Si♭ et Ut
à pavillon démontable,
laiton ou cuivre rouge



Henri Selmer et Cie
MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE
Documentation sur demande : **Henri Selmer et Cie**
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS
Téléphone : 357.09.74
(Vente chez nos dépositaires)

Créare **3208**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

QUATUOR n° 7 EN FA MAJEUR

OP. 59 n° 1 (1806)

Jean MAILLARD
Professeur d'Education Musicale au Lycée François 1er

C'est le premier des trois «Quatuors russes» dédiés au Comte Rasoumovsky en 1806 par Beethoven. Nos amis lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE voudront bien excuser cette présentation réduite au strict minimum et que je propose ainsi afin de répondre le plus rapidement possible à la demande d'un certain nombre d'entre eux.

Beethoven a composé seize Quatuors à cordes, auxquels s'ajoute un fragment isolé désigné sous le nom de **Grande Fugue** ou, parfois, **dix-septième Quatuor** et qui était à l'origine conçu comme Finale du **Quatuor numéro 13**. Ces Quatuors, qui constituent une somme à laquelle se réfèrent tous les musiciens dignes de ce nom, sont les suivants :

Quatuors numéros 1, 2, 3, 4, 5, 6 : Six premiers Quatuors réunis dans **l'Opus 18** (1800) en FA M., SOL M., RE M., UT m., LA M., SI bémol MAJEUR. Le numéro 1 dit «des derniers soupirs», le numéro 2 «**Complimenterquartett**» et le numéro 6 «**La malinconia**».

(**Quatuor numéro 1 bis**) : en FA M., d'après la **Sonate en MI M. op. 14 numéro 1.**

Quatuors numéros 7, 8, 9 : ce sont les trois «**Quatuors russes**» **de l'Opus 59** dédiés au Comte Rasoumovsky (1806) FA M. (objet de la présentation qui suit), MI m., et UT M. Le **Finale** du numéro 7 exploite un thème russe.

Quatuor numéro 10 : en MI bémol M., dit **Quatuor des Harpes** (1809). Dédié au Prince de Lobkowitz. Numéro d'Opus 74.

Quatuor numéro 11 : en Fa m., dit **Quartette serioso, Opus 95.**

Quatuors numéros 12, 13, 14, 15, 16 : les «**Six derniers Quatuors**», sorte de testament spirituel qui constitue la quintessence de l'art et de la pensée de Beethoven dans sa «troisième manière». Les numéros 12, 13 et 15 sont dédiés au Prince Galitzine. Ces six oeuvres ont été composées entre 1822 et 1826, ainsi que la «**Grande Fugue**» (pseudo **Quatuor numéro 17**). **Le Numéro 12 op. 127** est en MI bémol M., le **numéro 13 en SI bémol M. op. 130** comporte une danse allemande (**danza tedesca**), le **numéro 14 op. 131 est en UT dièse m.**, le numéro 15 en LA m. op. 132 renferme un **Chant de reconnaissance** à caractère de choral dans le mode lydien, ainsi qu'une **Marche. Le Quatuor numéro 16 op. 135** est en FA M., avec un Finale construit sur la fameuse énigme : **La résolution difficilement prise (Muss es sein ?).**

ANALYSE SOMMAIRE

L'oeuvre, relativement longue (une quarantaine de minutes) présente une très grande richesse d'invention thématique et rythmique. Elle est en quatre mouvements, les deux derniers étant joués sans interruption.

L'Allégro initial est de structure **sonate** en Fa M. Le thème **A** (**ex. 1**) au violoncelle, sur des batteries de croches, a un caractère orchestral et fait songer à la **Symphonie héroïque.** A la mesure 60 apparait **B** à la dominante, Ut M. (**ex. 2**). Après de brillants arpèges en triolets et des pédales au violoncelle et à l'alto, le **développement** apparait à la mesure 102 sans qu'on ait trouvé la traditionnelle barre de reprise. Fondé surtout sur **A**, il présente un très intéressant épisode fugué à la mesure 185. La **réexposition** s'ouvre par **A** sur les batteries à la mesure 254, puis **B** à la mesure 307, tous deux au ton principal de FA M. Un développement terminal occupe les mesures 348 à 377. Une coda lui succède, au cours de laquelle le premier violon entraine le thème initial dans les hauteurs «surpraterrestres» avec une pédale de dominante suraiguë. Conclusion en tenues très contrastées : pianissimo puis fortissimo et cadence parfaite à la mesure 400.

L'Allegretto vivace a sempre scherzando est un petit joyau de marqueterie. C'est **un scherzo sans trio**, de structure ambiguë, puisque sa partie initiale présente deux groupes de thèmes dans le rapport tonique-dominante. Il est conçu comme un triptyque de 476 mesures (I de la mesure 1 à la mesure 169, II des mesures 171 à 264 et III de 205 à 476). Il s'agit donc aussi d'une pseudo-sonate avec une longue **coda** (404-476). Le groupe thématique A (**exemples 3 à 7**), d'une apparente désinvolture, donne une impression

d'éclatement, d'émiettement dont s'indignèrent certains des premiers auditeurs. Le martèlement du rythme à 3/8 est prodigieusement défini par l'appel initial **recto tono**. Les deux thèmes **B (exemples 8 et 9)** sont beaucoup plus alanguis, d'autant qu'ils sont donnés à la dominante **mineure** (FA m. contre SI bémol M. pour le groupe **A 1 à A 5**). **Le développement** (volet central du triptyque) est fondé surtout sur A1 et A4, mais présente un mélodieux contrepoint de A1 mesures 239-256). La réexposition est amputée des vingt-huit premières mesures.

Adagio molto e mesto (très à l'aise et triste). C'est une magnifique polyphonie dont le manuscrit porte la note suivante de Beethoven : **«Un acacia ou un saule pleureur sur la tombe de mon frère»**. Je serais un mauvais disciple de Jacques Chailley si je n'y voyais pas une allusion maçonnique, d'autant qu'aucun deuil n'a frappé le musicien en cette période. C'est un **lied-sonate** dont les divers volets sont comme des variations. Les rapports tonals, **A** en **FA m. (exemple 10)** et **B** en **UT m., (exemple 11)** accentuent l'atmosphère de douleur désespérée. La **section I** occupe les mesures 1 à 45, la **section II**, 46 à 83 avec un bel épisode en imitations (56-62) et un motif de marche triste (67 ss). La **section III** est comme une réexposition, avec les pizzicati du violoncelle sonnent comme un glas sous A. B revient au ton principal (mesure 97). La **coda**, ou sorte de petit développement terminal (mesures 114-132) présente d'abord des **imitations** de **A** aux deux violons qui s'unissent ensuite en octaves. Elle s'achève par une véritable cadence libre, immense arabesque du premier violon qui prend fin sur un trille de dominante dont la fonction devient fort ambiguë puisque ce trille se poursuit au début du Finale en mode de **ré** où elle devient sous-tonique.

Le **Finale** enchainé par un trille au mouvement précédent est fondé sur un thème non pas russe, comme dit Beethoven, mais Ukrainien, provenant d'un recueil de Chants populaires d'Ivan Pratsch : **Un singulier bonheur est le mien.** On y évoque le retour d'un chevalier dans son pays après une longue absence, et personne ne l'y reconnait. Ce n'est pas l'aimable rondo auquel pourrait s'attendre l'auditeur, mais à nouveau une riche **structure sonate** dans laquelle **A, en RE m. (exemple 12)** passe allègrement du violon I au violoncelle puis aux autres protagonistes, dans une atmosphère d'urgence, de presse. Le trille initial se poursuit en montée chromatique, puis en une inflexion qui préfigure **B.** Ce dernier, à la dominante du ton relatif, apparait mesure 44 (**exemple 13**) au second violon. D'intéressants rythmes concluent **l'exposition**, cette fois avec reprise, à la mesure 99. Ces rythmes feront l'essentiel du **développement** avec A (100-178). La **réexposition** s'ouvre avec A en Fa (avec une astuce d'allusion à SI bémol), puis B en FA M. (mesure 217). Cette réexposition est marquée par plusieurs autres «incidents de parcours» : une frénésie dionysiaque de rythmes (244-263), un point d'orgue. Nouveau rythme déchainé (264-266), nouveau point d'orgue et petite cadence du premier violon sur un déploiement de l'accord de septième de dominante descendant. Développement terminal en imitations (266-309) auquel succèdent neuf mesures de rêverie, sur le thème russe qui semble comme figé, piano, dans le suraigu comme une apparition qui se perd dans un ciel immensément bleu. Conclusion avec un brutal retour à la réalité terrestre : rythmes dactiliques fortissimo suivis d'accords conclusifs secs et impératifs.

APPROCHE DE LA MUSIQUE PAR LE DIAPORAMA

par
D. MILAN
Professeur d'Education Musicale

Soutenir le discours musical par des images : ce sujet a déjà bénéficié de nombreuses heures de discussion, sans aboutir pour autant dans un sens ni dans l'autre. Première opinion : la musique est un moyen d'expression parfait se suffisant à lui-même. Montrer parallèlement des images ne peut que doubler l'audition, divertir ou «canaliser» l'auditeur et lui retirer toute interprétation personnelle, faire abstraction de sa sensibilité, de sa créativité.
Deuxième opinion : la projection d'images peut aider à la compréhension d'une oeuvre et il serait dommage de ne pas utiliser ce moyen technique mis à notre portée. Personnellement, je suis des deux avis. Il serait extrêmement dangereux de projeter des documents sur un mouvement de symphonie de Mahler par exemple. L'auditeur n'a qu'une chose à faire : écouter et laisser voguer son imagination personnelle. Mais, d'autre part, dans une oeuvre parfaitement structurée, définie et analysée par l'auteur, quel danger y aurait-il d'aider à sa compréhension, par le biais d'images soulignant chaque séquence ? Prenons le poème symphonique «la danse macabre» de Saint-Saens. L'auteur a suivi le texte de Cazalis pratiquement ligne par ligne. A l'audition il n'y a pas deux versions : il n'y a que celle de l'auteur. Dans ce cas, la projection sychrone d'images ne semble pas déplacée. Rien n'est plus négatif que donner des indications verbales pendant une audition. L'image est là pour donner les mêmes indications, mais en silence. Ce qui est, de loin, préférable.

Quelles diapositives ?

Deux types de projection existent : le montage à but didactique, et le montage d'expression artistique.

Le montage à but didactique : La diapo va donner des indications analytiques ou techniques : montrer (schématiquement ou «solfègiquement») le thème, l'instrument ou le groupe d'instruments, la phrase littéraire ayant inspiré l'auteur, au moment pricis de l'intervention dans le déroulement de l'œuvre musicale.

Le montage d'expression artistique : Tout en «collant» exactement avec un texte musical, ce sera une interprétation de la musique par les marionnettes, les maquettes, le dessin, l'expression corporelle, etc. Il est bon d'utiliser successivement les 2 types de montage : après une analyse plus ou moins détaillée suivant la classe où le travail est effectué, les élèves représentent ce qu'ils ont entendu. J'insiste bien sur le fait qu'il ne s'agit pas de faire un dessin sur une oeuvre quelconque, ce qui n'apporte rien de constructif, mais qui est un travail des plus tranquilles pour l'enseignant, ce n'est pas le but que nous poursuivons... Il s'agit de représenter une séquence précisément définie, décrite par le compositeur.

Quelles oeuvres ? On se tournera bien évidemment vers des poèmes symphoniques très simples, ayant alimenté bien des séances d'initiation à l'écoute musicale. Poèmes symphoniques très structurés dont l'agencement précis ne permet pas à l'auditeur de laisser divaguer son imagination bien loin de l'idée du compositeur.

Oeuvres et diapos : quelques exemples de réalisations :

L'apprenti sorcier de Dukas

Chaque séquence est découpée sur la bande magnétique et la diapo correspondante projetée :

1 le calme du début (et de la fin)
2 thème du balai immobile
3 ordre donné au balai (timbale)
4 thème du balai en mouvement
5 2ème thème
6 gammes ascendantes et descendantes
7 appels «au secours»
8 coup de hache
9 arrivée du maitre

L'oeuvre est ensuite écoutée intégralement, les diapos projetées en parfaite synchronisation, (quelques thèmes apparaissent plusieurs fois, les diapos seront réalisées en autant d'exemplaires que d'expositions thématiques). On peut ajouter une 10ème diapo : après le coup de hache, ce sont deux morceaux de balai qui vont à la rivière.

La danse macabre de Saint-Saens

A **montage didactique** : diapositives des différents instru-

ments ayant une place prédominante dans l'oeuvre : harpe, cellos et basses en pizz. violon, xylophone (projetées en même temps que les thèmes), représentation schématique des thèmes, ou encore projection des diapos qui illustreront ces thèmes dans l'audition intégrale.

B montage d'expression artistique : A partir de la maquette d'un cimetière et de petits squelettes en plastique, décoration de l'ensemble avec des peintures réagissant à la lumière noire (rayons U.V.), il a été choisi d'illustrer le duel «mort 1er thème, vie 2ème thème». Sur le 2ème thème, l'espoir de vie a été représenté par des vues de fleurs, roches, insectes, etc. effectuées sur un film diapos infrarouge, afin de conserver le caractère irréel de l'ensemble, photographié en seule lumière noire.

Les steppes de l'Asie centrale de Borodine

A : 3 diapos illustrent les 3 thèmes : la caravane, les gardiens, le pas des animaux.

B : audition intégrale, projection de diapos représentant les instruments entendus et, dans un angle, rappel du thème entendu.

La cathédrale engloutie de Debussy

Montage réalisé par une classe de CM2 (sauf la synchronisation assez complexe en «fondu enchainé»). La classe avait visité l'année précédente les barrages du Rhône et de la Durance. Le souvenir du village disparu de Savines était encore tout frais. Matériel fourni à l'instituteur (non musicien) : 1 bande magnétique où chaque séquence a été découpée, 1 bande magnétique avec l'oeuvre intégrale, 1 partition avec les mesures numérotées.

Les élèves ont réalisé sur 1 trimestre, une très belle maquette d'un village, et un plan extraordinairement précis : pour chaque séquence repérée par la numérotation des mesures étaient indiquées : l'angle de prises de vues, le champ de vision désiré, l'orientation des éclairages, présence ou non d'accessoires (personnages, animaux, soleil, etc.). La prise de vues a été effectuée en une matinée par les élèves. Grâce à ce diaporama, ils ont pu avoir accès à une véritable radioscopie ou même endoscopie, d'une oeuvre pour piano assez difficile à faire passer dans un CM2 pas plus motivé que celà.

Conclusion : Le choix de l'oeuvre, nous l'avons vu, est capital. Elle doit être adaptée à l'âge moyen de la classe : si Dukas passe très bien dans un cours élémentaire primaire la longueur de la danse macabre l'impose à un début de secondaire ou tout au moins à la fin du primaire. Le travail, varié, permet d'approcher une oeuvre grâce à du concret, développe la créativité, facilite la réceptivité du message sonore futur. Une prise de conscience rythmique peut être créée par l'association «rythme de passage diapo-rythme musical», le découpage thématique devient très simple, car la diapo doit tomber exactement sur le début de la phrase, un changement d'orchestration ne peut passer inaperçu car la diapo de l'instrument doit suivre... Bien entendu, cette façon d'approcher la musique doit être utilisée au début, pendant une période assez courte. N'y avoir recours que très épisodiquement ensuite. Le diaporama ne doit pas remplacer une écoute dans de bonnes conditions, ou être le support obligatoire à toute audition. Ce qui serait là aussi, une grave erreur.

Comment réaliser un diaporama :

Le plus simplement : un tourne-disques (ou mieux un magnétophone) et un projecteur de diapositives suffisent. Ce système impose une parfaite connaissance de l'oeuvre afin de passer la vue suivante au bon moment. Les diapos peuvent être réalisées avec diverses techniques ne nécessitant pas d'appareil de prise de vues photographiques (voir l'excellent ouvrage : créer des diapositives). Rappelons tout l'avantage que l'on a à recopier tous disques d'illustration sonore sur bande magnétique, systématiquement. Il ne faut pas oublier que le disque est fait d'une matière très fragile, se prêtant à la a manipulation fréquente requise dans un cours.

Un peu plus compliqué : le passage automatique de vues sur un projecteur ; (projection en «cut»).

matériel nécessaire : un magnétophone, un accessoire de synchronisation, un projecteur muni d'une prise «télécommande magnétophone».

1er cas : magnétophones à cassettes. Le magnétophone doit être prévu pour la commande automatique de passage de vues (encore appelé «topage») Simda, 3M, Philips par exemple proposent ce genre de matériel. Il s'agit d'appareils spécifiques prévus pour un usage intensif, souvent non compatible avec les magnétos cassettes stéréo traditionnels, et de prix élevé. Il n'y a pas de possibilité pour adjoindre un dispositif de synchronisation extérieur.

2ème cas : le magnétophone à bobines. Tout magnéto mono ou stéréo convient. Il faut adjoindre un synchronisateur extérieur (Uher, Grundig, Philip) que l'on placera à côté du magnétophone. Le prix est de l'ordre de 600,00 F.

Magnétophones monophoniques ou stéréophoniques, 2 pistes : le son est enregistré sur la 1ère piste, la synchronisation sur la 2ème moitié de la 2ème piste. La bande ne pourra être retournée, l'enregistrement (et la lecture) ne pourra être que monophonique.

Magnétophone 4 pistes : le son est enregistré en monophonie sur la piste 1, en stéréophonie sur les pistes 1 et 3. La synchronisation sera sur la piste 4. L'enregistrement (et la lecture) peut-être stéréophonique (si le magnétophone est stéréophonique bien sûr...). La bande ne peut être retournée. Certains appareils à bobines possèdent la synchronisation incorporée (Uher royal) ou une tête magnétique spéciale d'enregistrement et lecture des tops de synchronisation (Uher 4000 ou Révox B77).

Encore plus compliqué : le fondu-enchainé

matériel nécessaire : un magnétophone stéréophonique 2 ou 4 pistes, un encodeur-décodeur, 2 projecteurs de diapositives conçus pour le fondu-enchainé.

Le principal avantage de cette projection est de supprimer le «trou noir» résultant du temps nécessaire au changement de vues. L'inconvénient est le prix élevé du matériel

nécessaire et la lourdeur des contingences techniques.

BIBLIOGRAPHIE

- projections sonorisées, diaporamas, C. Madier, publications P. Montel 1971
- montages audiovisuels, H. J. Bourgeois et J. Flavier, Dessain et Tolra 1975
- le diaporama, J. Prissette, publications photo revue, 1968.
- ABC du montage audiovisuel, Maud Levillain, la documentation française, 29-31 quai Voltaire, 75340 Paris Cedex 07, 1978.
- diapositives et montages audiovisuels, Kodak, réf. XS-30Fc, 1977
- créer des diapositives, B. Havez, J.C. Varlet et J. Regniez, Dessain et Tolra, collection «l'atelier des loisirs» 1975
- de la lisibilité, feuillets Kodak, service des relations publiques.
- le fondu-enchainé, Simda, Sté Marguet, 67, av. Faidherbe, 93106 Montreuil Cedex (brochure gratuite).
- les montages sonores et visuels, technique d'animation culturelle, C. Hermelin, éditions ouvrières, vivre son temps, 1967.
- multivision, Klaus Karch, éditions Dieter Gitzel, Karsruhe, distribué par Kodak réf. 256 1977
- pratique et pédagogie de l'audiovisuel, M. Lefort, Magnard 1979
- de la diapositive au diaporama, guilde de la diapositive, J.L. Michel, média jeunesse 39 rue de Chateaudun 75009 Paris 1980
- le montage audiovisuel CRDP Besançon 1978

ADRESSES UTILES

Kodak Pathé groupe clubs et collectivités, publicité TI 30, rue des vignerons, 94300 Vincennes (prêt de conférences postales, bandes magnétiques et diapos) prêt d'appareils photo instamatic.

Centre Kodak d'information service relations avec les enseignants, 38, avenue Georges V, 75008 Paris.

Institut supérieur de pédagogie, 3 rue de l'Abbaye, 75006 Paris ; tél 354-54-82 (organisation des stages).

Centre d'études et de recherche audiovisuel «La Raque Lasbordes» 11400 Castelnaudary. Tél. (68) 60-21-89 (organisation de stages).

*
* *

Cent-soixante ans après :

Sur les traces de Schubert à Zseliz

par Colette PERRET-GENTIL

Un peu d'histoire

J'ai beaucoup erré sur les traces de Schubert à travers l'Autriche, de Vienne à Graz ou de Steyr à Gmunden, en passant par Linz et autres lieux où le compositeur a séjourné. La capitale possède deux petits musées, établis là où naquit et là où mourut Schubert, mais il y a à Vienne et ailleurs dans le pays bien des maisons où il vécut et qui existent toujours (celle, par exemple, où fut écrite la **Symphonie inachevée**).

Ces vagabondages de plaques commémoratives en monuments divers relatifs à Schubert n'ont évidemment aucun caractère de recherche musicologique. Mais il est bon, pour s'imprégner d'un personnage et le comprendre mieux, de flâner dans les mêmes lieux, d'admirer les mêmes paysages que lui, même si le temps a modifié bien des choses. C'est aussi un plaisir, une source d'émotions que j'aime à ressentir. D'aucuns parleront de «pélérinages».

Il existe un lieu et un seul hors d'Autriche, où Schubert a séjourné (à deux reprises), c'est Zseliz, en Hongrie. Rappelons les circonstances.

Début 1818, Schubert a vingt-et-un ans, et son métier d'instituteur-adjoint à l'école paternelle - qu'il a dû reprendre bon gré, mal gré - lui pèse de plus en plus. Une occasion s'offre alors d'y échapper, au moins pour un temps (de fait, Schubert, après cela, ne reviendra jamais à sa «profession»): on lui propose un engagement pour l'été, comme maitre de musique auprès des filles du comte Johann-Karl Esterhazy. Ce noble hongrois prend à Vienne ses quartiers d'hiver et passe les mois d'été dans sa propriété de Zseliz. C'est pour cette localité que Schubert, ayant en poche son passeport et 200 florins pour ses frais de voyage, quitte Vienne, où il ne reviendra que vers la mi-novembre. Il était temps, de son propre aveu (lettre du 3 août 1818 à ses amis) : «**Maintenant je vis enfin, Dieu merci, il était temps, sinon j'aurais tourné au musicien des rues !**» (1).

A Zseliz, Schubert, considéré comme domestique, est logé à l'inspectorat avec les autres serviteurs. Sa nature simple ne saurait s'en offusquer et s'en contente parfaitement. Il nous a laissé de son entourage une description pittoresque et pleine d'humour (lettre aux amis viennois du 8 septembre 1818) (2), où il loue la gentillesse de chacun et souligne, en particulier, le charme d'une jolie soubrette «**qui lui tient souvent compagnie**» pour reprendre l'expression pudique de Schubert lui-même (3). C'est au château tout proche, entouré d'un parc superbe, qu'il prodigue ses leçons aux jeunes comtesses Marie et Caroline (respectivement seize et treize ans), des élèves douées, qu'il apprécie. Mais la rencontre la plus importante pour le musicien est certainement celle du baron Karl von Schönstein, un ami des Esterhazy, grand amateur de musique et chanteur de talent, qui découvre avec enthousiasme les Lieder du jeune maitre de musique dont il deviendra l'un des meilleurs interprètes du vivant de Schubert.

Parmi les oeuvres composées lors de ce premier séjour, mentionnons :

- des Lieder («**Einsamkeit**» D 620, «**Der Blumenbrief**», D 622, «**Das Marienbild**» D 623, «**Blondel zu Marien**», D 626, «**Das Abendrot**» D 627) ;
- la petite «**Messe funèbre allemande**» en sol mineur, D 621, composée à la demande de son frère Ferdinand et que celui-ci s'est appropriée au point de la faire exécuter et, plus tard, publier sous son propre nom (avec, il est vrai, l'accord exprès du bon Franz) ;
- La **Sonate** inachevée pour piano en **fa** mineur D 625 ;
- diverses oeuvres pour piano à quatre mains (sans doute écrites pour être jouées avec ses élèves), notamment la **Sonate en si** bémol majeur D 617 ; une **Allemande** et deux Ländler D 618 ; huit **Variations** sur un thème français (dédiées à Beethoven) D 624.
- Quant aux trois **Marches héroïques** D 602 et aux six grandes **Marches** D 819, on ne sait exactement si elles remontent au premier ou au second séjour de Schubert à Zseliz.

Séjour heureux, donc, et pourtant, les mois passant, Schubert prend le mal du pays. Il languit de Vienne, de sa famille, de ses amis, avec qui les échanges de correspondance sont fréquents. «**Aussi bien que j'aille, en aussi bonne santé que je sois, si bons que soient les gens ici, je me réjouis pourtant infiniment de l'instant où l'on dira : à Vienne, à Vienne !**», écrit-il à Ferdinand le 24 août (4).

C'est donc avec joie que Schubert regagne sa ville natale dans la deuxième quinzaine de novembre.

Pour autant, il ne rompt pas tout contact avec les Esterhazy : il continue à Vienne ses leçons privées aux deux jeunes filles. Six ans plus tard, soit en 1824, Schubert accepte une nouvelle invitation des Esterhazy à passer l'été à Zseliz. La diversion est bienvenue, car le compositeur, frappé par la maladie depuis plus d'un an, a traversé, en début d'année, une profonde dépression, dont la lettre du 31 mars 1824 à son ami Kupelwieser témoigne de manière effrayante (5). Schubert arrive vers fin mai à Zseliz. Lié depuis six ans à la famille, ayant acquis entre temps une relative notoriété, c'est en ami qu'il est cette fois-ci reçu, logé au château et admis à la table d'hôte. En outre ses appointements mensuels sont passés de 75 à 100 florins.

Cependant, comme en 1818, malgré toute l'amitié qu'on lui témoigne, malgré les sentiments à tout le moins très affectueux qu'il porte à Caroline, Schubert, les semaines passant, s'ennuie de Vienne : la correspondance avec la famille et les amis le montre bien. Les grands projets (comme la composition envisagée d'une symphonie) n'ont aucune suite (6). Vers la mi-octobre, Schubert prétexte une indisposition et regagne Vienne.

Comme on peut s'en douter, les compositions réalisées durant ce deuxième séjour hongrois abondent à nouveau en ouvrages pour piano à quatre mains :

- **Sonate en do** majeur (dite «Grand Duc») D 812 (7) ;
- huit **Variations** sur un thème original en **la** bémol majeur D 813 ;
- 4 ländlers D 814 ;
- **Divertissement à la hongroise** D 818 (qui a peut-être été écrit après le retour à Vienne) ;

On notera aussi des oeuvres pour piano à deux mains :

- 3 **Ecossaises** D 816 ;
- **Mélodie hongroise** D 817 (qui servira d'esquisses pour le mouvement final du divertissement à quatre mains).
- six **Allemandes** D 820.

Citons enfin le quatuorvocal avec piano «**Gebet**» D 815, composé à la demande de la comtesse Esterhazy pour animer les soirées au château de Zseliz.

Un pélerinage mémorable

Aujourd'hui Zseliz se situe au-delà de ce «rideau de fer» que les touristes occidentaux hésitent à franchir ; et les admirateurs de Schubert, dans leurs pélerinages, laissent pour compte ce lieu, pourtant important dans la vie du musicien. Depuis des années je brûlais du désir de m'y rendre et je me demande bien pourquoi j'ai tant attendu !

De nos jours, il serait vain de chercher Zseliz sur une carte, surtout sur une carte de Hongrie ! Le territoire se trouve actuellement en Tchécoslovaquie (partie slovaque) et ce qui se dit Zseliz (prononcer «Géliz») en hongrois devient Zeliezovce (prononcer «Géliézovtsè») en slovaque. Ceci précisé, nous sommes près de la frontière hongroise, sur le Hron, à une quarantaine de kilomètres au nord d'Esztergom, ville-frontière elle-même assez proche de Budapest.

On toruve à ce sujet des informations dans les ouvrages de Deutsch (8) et Brigitte Massin (9), mais surtout dans le «**Schubertstätten**» de Rudolf Klein (10), le livre indispensable pour qui veut suivre Schubert à la trace. Dans ce livre, édité en 1972, Klein décrit le château des Esterhazy comme un centre de jeunesse (Jugendheim) et mentionne qu'il existait un musée, mais que les souvenirs qu'il contenait étaient perdus (conséquences de la guerre ?).

Pour en savoir plus, j'ai commencé par adresser à divers organismes tchèques très officiels un document circonstancié et interrogatif, traduit en tchèque par les soins d'une amie. Personne ne m'a fait l'aumône d'une réponse. J'étais donc fondée à croire toute trace de Schubert disparue de Zseliz et son souvenir envolé de ces lieux.

Profitant d'un séjour à Budapest, j'ai tout de même décidé de passer vint-quatre heures en Slovaquie, ne serait-ce que pour admirer une fois le château de mes propres yeux ! Une amie musicienne et moi-même nous sommes rendues à Zeliezovce le dimanche 12 juillet 1981, et nous y sommes retournées le lendemain matin pour un dernier adieu avant le retour vers la Hongrie.

Le temps était splendide, mais la chaleur accablante. Nous avons roulé sur des routes secondaires, mais en excellent état, presque désertes, dans une campagne calme et reposante à souhait, où le vert des prés alternait avec l'or des moissons. Ici ou là, les grandes meules qui, déjà, avaient étonné Schubert :

«Ici on ne met pas le blé dans des granges comme en Autriche, mais on érige en plein champ d'énormes tas, qu'on nomme Tristen. Ils ont assez souvent 40 à 50 toises de long et 15 à 20 de haut. Ils savent les édifier si habilement que la pluie, qui doit s'écouler, ne peut causer aucun dommage» (Lettre du 24 août 1818 à Ferdinand) (4).

Les gens de la région parlent rarement allemand, plus rarement encore français ; mais chacun, par contre, nous offrira de troquer son slovaque contre du hongrois, langue qui reste connue de presque tous.

Nous allons cependant très bien réussir à nous faire comprendre. Je brandis partout mon fameux questionnaire en tchèque (cette langue diffère peu du slovaque) et le bouquin de Klein ouvert page 31, celle où est reproduite une aquarelle de Seligmann représentant le château des Esterhazy. Et il me faut dire combien, tant à Zeliezovce même qu'à Levice (la ville la plus proche de quelque importance, où nous avons logé pour la nuit et commencé notre «enquête»), combien donc les habitants se sont montrés aimables, coopératifs et dévoués pous nous : une franche opposition avec le mutisme dédaigneux des organismes officiels. Que tous les schubertiens qui veulent visiter Zseliz s'y rendent sans crainte d'aucune sorte, ils se débrouilleront parfaitement sur place !

Il y a environ trente kilomètres de Levice à Zeliezovce. En arrivant par cette route, nous longions, **sans le savoir**, le parc des Esterhazy ! Les arbres ne permettent pas d'entrevoir le château, que nous supposions pouvoir être situé assez loin de la ville. C'est faux, au moins de nos jours.

Le parc jouxte l'hôpital de Zeliezovce (en fait, si j'ai bien compris, le bâtiment aurait même été édifié sur une partie du parc) et, en voyant un rassemblement de voitures (c'était l'heure des visites), nous avons été nous informer par hasard au bon endroit, celui que nous cherchions !

Voici ce que nous avons découvert. Le château des Esterhazy est toujours là et parfaitement conforme à toutes les descriptions ou documents iconographiques que l'on possède. Même la vieille pompe, qui figure sur l'aquarelle de Seligmann, est encore là, inchangée. Comme l'avait noté Schubert, l'immeuble n'est pas bien grand, mais «très gentil» : **«Notre château n'est pas des plus grands, mais très gentiment (niedlich) construit. Il est entouré d'un très beau jardin»**. (Lettre du 8 septembre 1818 (2). Il abrite une école maternelle et peut-être est-ce ce que Klein désigne déjà par «Jugendheim». Le jardin est effectivement fort beau, les arbres y abondent, un ruisseau y coule où s'ébattent quelques canards, et que franchissent ici ou là de romantiques petits ponts. Il est ouvert au public et sert tout aussi bien aux enfants de l'école. En été, des spectacles sont montés en plein air (concerts, danses folkloriques de divers pays) et des rangées de bancs, ainsi qu'une estrade, restent dressés sur la grande pelouse, devant le château.

En 1978, les Tchécoslovaques ont voulu marquer le 150ème anniversaire de la mort de Schubert et se sont rappelés ses visites à Zseliz. Le parc des Esterhazy est devenu alors «Parc Schubert» et un monument à la mémoire du compositeur y a été édifié. Quatre colonnettes de béton se dressent, dont l'une, plus basse, supporte un beau buste de bronze du musicien, tandis que, sur une autre, sont inscrites le prénom et le nom de Schubert. L'ensemble est assez petit, très sobre, un peu perdu dans les feuillages. Un visiteur non averti risque de le manquer et, même prévenu, éprouvera quelque peine à le découvrir, mais cette modestie, certainement voulue, sied si bien au personnage ! (10).

Les Tchécoslovaques ne s'en sont pas tenus là. Puisqu'un musée avait existé, ils l'ont reconstitué. Plus exactement, faute de documents authentiques, on a plutôt ouvert une sorte de «musée du souvenir». Il est installé dans cet ancien inspectorat où Schubert avait logé en 1818. La visite est agrémentée en sourdine d'une musique de Schubert, par exemple des extraits de la «Belle Meunière» (on n'a pas nécessairement choisi les compositions faites à Zseliz).

On montre trois pièces, dont deux au rez-de-chaussée. La troisième, minuscule, au premier étage, contient quelques meubles qui auraient servi à Schubert (?). En bas, une salle est consacrée à des documents photographiques reproduisant des portraits, des partitions, des lettres, en relation avec Schubert et, dans certains cas, bien sûr, en relation plus directe avec ses séjours à Zseliz. La pièce où l'on entre de plein pied en pénétrant dans le musée abrite, elle, un piano qu'on affirme avoir été joué par Schubert (?). C'est là aussi qu'on vous remet gracieusement quelques documents relatifs à «Franz Schubert à Zeliezovce», notamment un descriptif complet du musée, (le tout, hélàs pour nous, rédigé en slovaque) et, en plus, pour qui le désire, un insigne aux armes de la cité ! C'est là enfin que le visiteur pourra signer le livre d'or.

Précisons que ce musée, dont l'entrée est gratuite, reste normalement fermé, les visiteurs devant être plutôt rares (du moins en dehors des soirs de représentations dans le parc). Aussi faut-il se faire ouvrir la maison. Mais la gardienne n'habite pas là et le numéro de téléphone affiché sur l'immeuble n'est pas de grande utilité à qui ne parle ni slovaque (ou tchèque), ni hongrois. Là encore nous avons mis à rude épreuve la patience des habitants de Zeliezovce...

On s'étonnera que les autorités du pays n'aient pas cru devoir informer l'Occident (ne serait-ce que la Schubert-Gesellschaft) de leurs heureuses initiatives ; on regrettera le silence offert en unique réponse aux informations que l'on sollicite au niveau officiel. Ceci dit, Zeliezovce reste un pélerinage à ne pas manquer pour les schubertiens. S'ils se rendent en Autriche, Zeliezovce n'est qu'à 250 kilomètres environ de Vienne et il n'est plus besoin, pour effectuer le trajet, de quatorze relais de poste !

Colette PERRET-GENTIL

Notes

1) O.E. Deutsch : **Schubert, die Dokumente seines Lebens**, p. 63.
2) O.E. Deutsch : **Schubert, die Dokumente seines Lebens**, p. 67
3) Elle lui laissa toutefois un cadeau peu enviable, et pourrait bien avoir été la cause première de sa mort prématurée. (N. de l'E.).
4) O.E. Deutsch : **Schubert, dir Dokumente seines Lebens**, p. 64.
5) O.E. Deutsch : **Schubert, die Dokumente seines Lebens**, p. 234-235.
6) O.E. Deutsch : **Schubert, die Dokumente seines Lebens**, p. 62.
7) On peut voir dans cette oeuvre (Schumann le remarquait dès 1838) une manière de concrétisation de la symphonie projetée. C'est pourquoi elle a été instrumentée par plusieurs auteurs dont le premier fut Josef Joachim. Voir P.-G. Langevin : **Le Grand Duo et son orchestration chapitre 3 de Schubert après Schubert** (L'E.M. numéro 256, mars 1979, p. 195).
8) B. Massin : **Franz Schubert**, p. 152.
9) R. Klein : **Schubertstätten**, p. 30-31-32.
10) Il ne nous a malheureusement pas été possible de connaitre le nom du sculpteur, que les documents ne mentionnent pas.

*
* *

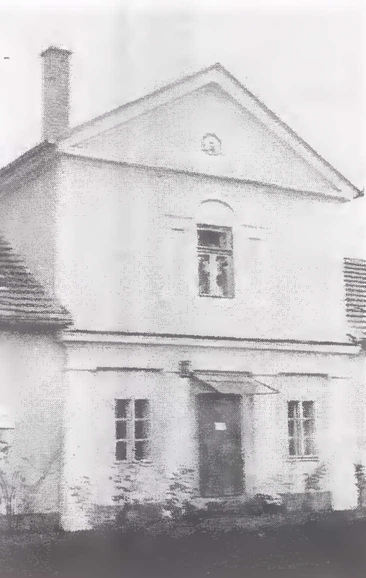


①



②

③



④



⑤



Illustrations

1) Le château des Esterhazy à Zeliezovce (Zseliz) abrite aujourd'hui une école maternelle.
2) Un monument à Schubert a été érigé dans le parc.
3) Le musée, ouvert en 1978, est installé dans les anciens communs du château, où Schubert avait logé en 1818.
4) Une plaque commémorative est apposée sur le musée.
5) Un piano sur lequel Schubert aurait joué.

LA MUSIQUE EN AUTRICHE

La musique autrichienne : Quels vastes horizons s'ouvrent devant nous à l'évocation de ces mots ! Depuis Haydn jusqu'à Schubert, de Mozart à Johann Strauss, l'Autriche a offert au monde une abondance de chefs d'œuvre musicaux impérissables. Il n'est donc pas étonnant que tout Autrichien porte en lui dès sa naissance cet amour de la musique, autant dire de « sa » musique.

SOMMAIRE

F. 55

Pour toute commande prière d'envoyer un chèque bancaire ou un virement postal au nom des Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS - CCP 97-15 R PARIS

MUSIQUE ET SPECTACLE CHEZ STRAVINSKY

par Serge GUT

BIBLIOGRAPHIE

1. DOCUMENTATION GENERALE

Paris, Gallimard 1962.

ADORNO (Theodor). **Philosophie de la nouvelle musique.** Très important chapitre : **Stravinsky et la restauration.** Attaque très violente du compositeur, mais avec des vues très perspicaces.

AUSTIN (William W.). **Music in the 20th Century.** New York, Norton 1966. Excellent tableau d'ensemble. **Neue Musik.** Article pour le supplément de la MGG. Reproduit également in : **Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen**, Bärenreiter 1974.

BUCHET (Edmond). **Connaissance de la musique.** Paris, Corréa 1940. Version remaniée : **Nouvelles connaissances de la musique.** Paris, Buchet/Chastel.

BUCKLE (Richard). **Diaghilev.** Traduit de l'anglais par Tony Mayer. Biographie. Paris, J. Cl. Lattès 1980. Excellente documentation. De précieuses indications sur sa collaboration avec Stravinsky.

COCTEAU (Jean). **Le Coq et l'Arlequin.** Préface de G. Auric. Paris, Stock 1979, 1ère éd. Paris 1918. Présentation de l'esthétique du néo-classicisme.

HODEIR (André). **La musique depuis Debussy.** Paris, P.U.F 1961. Violentes attaques contre Stravinsky, mais des aspects intéressants.

GOLEA (Antoine). **La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles.** Vol. II. Paris, Leduc 1977. Haut en couleur, mais perspicace.

HOROWICZ (Bronislaw). **Le Théâtre d'Opéra.** Paris, éd. de Flore 1946. Surtout les pp. 69-80. Ne touche que marginalement notre sujet.

STUCKENSCHMIDT (Hans Heinz). **Musique nouvelle.** Trad. de l'allemand par Jean-Claude Salel. Paris, Buchet/Chastel 1956. Tableau musical de l'entre-deux guerres par un critique musical qui en a vécu les péripéties.

STUCKENSCHMIDT (Hans Heinz). **La Musique du XXème siècle.** Paris, Hachette 1969. Contenu assez proche de l'ouvrage précédent.

2. ECRITS ET INTERVIEWS DE STRAVINSKY

Chroniques de ma vie. Paris, Denoël 1935 et 1936, 2/1962.

Poétique musicale. Paris, J.B. Janin 1945, 2e éd. révisée, Paris, Plon 1952.

Conversations with Igor Stravinsky. (avec Robert Craft) London, Faber & Faber 1959, 2/1979.

Memories and Commentaries (avec Robert Craft). London, Faber & Faber1960. Trad. française par Francis Ledoux sous le titre **Souvenirs et Commentaires.** Paris, Gallimard 1963.

Expositions and Developments (avec Robert Craft). London, Faber & Faber 1962.

Dialogues and a Diary (avec Robert Craft). London, ibid. 1968.

Themes and Conclusions (avec Robert Craft). London, ibid., 1972. Réédition améliorée des livres **Themes and Episodes** (New York, Knopf 1966) et **Retrospectives and Conclusions** (Id., 1969).

3. OUVRAGES SUR STRAVINSKY

DRUSKIN (Mikhail). **Igor Stravinsky** (en russe). Leningrad 1974. Traduction allemande de Christof Rüger avec sous-titre : **Persönlichkeit - Schaffen - Aspekte.** Leipzig, Reclam 1976. Ouvrage à tendances esthétiques, très perspicace et de très haut niveau. De loin, la documentation la plus utile sur le sujet étudié.

FELZ (Nelly). **Analyse harmonique du «Sacre du Printemps» et des oeuvres contemporaines.** Mémoire de maitrise. Exemplaire dactylographié à la bibliothèque de l'U.E.R. de musicologie (cote N2 56). Très bon travail qui envisage aussi tout l'environnement de l'oeuvre étudiée.

HIRCHMEYER (Helmut). **Stravinskys russische Ballette.** Stuttgart, Reclam 1974. Travail très sérieux.

LEDERMAN (Minna, éd.). **Stravinsku in the theatre.** London, Peter Owen 1951. Courtes contributions de nom-

breuses personnalités du spectacle et de la musique. A consulter à titre de documentation complémentaire.

MEYLAN (Pierre). **Une amitié célèbre : C.F. Ramuz/Igor Stravinsky**. Lausanne, Ed. du Cervin 1961. Approche surtout littéraire, mais avec des renseignements intéressants sur la «période suisse» du compositeur.

PHILIPPOT (Michel). **Igor Stravinsky**. Paris, Seghers 1965. Pour une première approche. Sans prétention.

RAMUZ (Charles F.). **Souvenirs sur Igor Stravinsky**. Lausanne, éd. Mermod 1929, 3/1952. Aspects psychologiques intéressants par un grand écrivain qui fut son collaborateur.

SCHAEFFNER (André). **Stravinsky**. Paris, éd. Rieder 1931. Très bonne présentation d'ensemble du compositeur avec plusieurs analyses musicales.

SCHLOEZER (Boris de). **Igor Stravinsky**. Paris, éd. Claude Aveline 1929. Etude surtout esthétique, sans références précises, mais avec de nombreuses observations pertinentes. Utile pour le sujet étudié.

SEVIN (Annick). **Diaghilev, Lifar, Béjart à la Recherche du Langage de Stravinsky**. Mémoire de maitrise. Exemplaire dactylographié à la Bibl. de l'U.E.R. de Musicologie. Une approche à partir de la danse, vers la musique de Stravinsky. De lecture utile pour le sujet étudié.

SIOHAN (Robert). **Stravinsky**. Paris, ed. du Seuil 1959, rééd. 1980. Ouvrage de grande diffusion, mais avec des aspects intéressants.

STRAVINSKY (Théodore). **Le message d'Igor Stravinsky**. Lausanne, 1948, rééd. Lausanne, éd. de l'Aire 1980. Justification de l'esthétique d'Igor Stravinsky par un fils respectueux.

STUCKENSCHMIDT (hans Heinz). **Stravinsky und sein Jahrhundert**. Berlin, Akademie der Künste 1957. Stravinsky replacé dans son temps.

TANSMAN (Alexandre). **Igor Stravinsky**. Paris, Amiot-Dumont 1948. D'excellentes remarques par un compositeur ami, mais aucune attitude critique.

TINTORI (G.). **Igor Stravinsky**. Trad. de l'italien par G. de Beauvillé. Paris. A. Michel 1966. De très fines remarques ; lecture enrichissante pour notre sujet.

VLAD (Roman). **Strawinsky**. (en italien). Rome, Einaudi 1958. Trad. anglaise par Fr. et Ann Fuller. Oxford, University Press 1960. Ouvrage considéré par Stravinsky comme la meilleure étude de sa musique.

WHITE (Eric Walter). **Stravinsky, the composer and his works**. London Faber & Faber 1966, 2/1979. Le meilleur ouvrage de référence. Travail musicologique remarquable avec la documentation d'ensemble la plus complète.

4. ARTICLES CONCERNANT STRAVINSKY

BOULEZ (Pierre). **Stravinsky demeure, in : Musique Russe** (ouvrage collectif, éd. par P. Souvtchinsky), Paris, P.U.F. 1953, vol. II, p. 151-224). Article repris in : P. Boulez **Relevés d'apprenti**. Paris, éd. du Seuil 1967. Magistrale analyse des structures rythmiques du **Sacre**.

CHAILLEY (Jacques). **L'Axiome de Stravinsky**, in : **Journal de Psychologie normale et pathologique**, 1963, n° 4. Remarques très pertinentes au sujet de la «non expressivité» de la musique chez Stravinsky. Utile pour notre sujet.

LOURIE (Arthur). **Oedipus-Rex. in : La Revue Musicale**, Juin 1927 (numéro 8) p. 240-253. Etude intéressante sur les rapports du texte et de la musique ainsi que sur le rôle du spectacle. N'aborde pas l'analyse musicale.

REDLICH (Hans Ferdinand). **Stravinsky**. in : MGG, Bon résumé sur la vie et l'oeuvre.

SCHAEFFNER (André). **Les chanteurs dans la «fosse»**, in **La Revue Musicale**, novembre 1924 (numéro 1), p. 18-36. Excellente approche des conceptions théâtrales de Stravinsky. Très utile pour notre sujet.

SCHOENBERG (Arnold). **Oedipus-Rex**, in : **Le Style et L'idée**, Paris, Buchet/Chastel 1977, p. 380. Appréciation totalement négative de l'oeuvre de Stravinsky.

SOUVTCHINSKY (Pierre). **La notion du Temps et la Musique**, in : **La Revue Musicale**, mai-juin 1939, numéro spécial **Stravinsky** (numéro 191), p. 310-320. Très important pour la conception du temps chez Stravinsky.

STUCKENSCHMIDT (Hans Heinz).**Igor Stravinsky**. in : **Histoire de la musique** 2, coll. Encyclopédie de la Pléiade. Paris, Gallimard 1963, p. 992-1022. Bon aperçu d'ensemble.

Ouvrage collectif : **Stravinsky**. Paris, Hachette collection Génies et Réalités, 1968. Lire surtout la contribution de A. Boucourechliev, aux remarques perspicaces et utiles pour notre sujet.

La Revue Musicale, Numéro spécial **Stravinsky**, mai-juin 1939.

Une approche d'un tel sujet exige comme préalable une connaissance de l'évolution du style chez le compositeur, ce qui ne sera pas traité ici. Ensuite, il faut connaitre les grandes tendances esthétiques de Stravinsky pour pouvoir aborder ses conceptions théâtrales. Nous nous proposons de donner quelques orientations sur ces deux derniers points.

1. LE NEO-CLASSICISME

Nous laisserons de côté aussi bien la description générale de ce mouvement que celle de ses particularités techniques pour aborder directement la position de Stravinsky vis-à-vis de ce courant esthétique.

1. Le néo-classicisme chez Stravinsky.

Considérons d'abord la situation chronologique. Peut-être le premier signe avant-coureur de cette nouvelle orientation est-il la **Polka des Trois petites pièces pour piano à quatre mains** (1915) dédiée à Serge de Diaghilev et dont Stravinsky nous décrit lui-même le motif inspirateur :

«Je fis jouer à Diaghilev la main gauche de ces pièces et, arrivé à la polka, je lui dis l'avoir composée en pensant à lui et me le représentant comme un directeur de cirque en frac, le haut-de-forme sur la tête, claquant du fouet et faisant travailler une écuyère sur un cheval» (1)

C'est cette pièce que Stravinsky décrivit plus tard comme étant «une sorte de jeu du néo-classicisme».

Mais en fait, le véritable coup d'envoi fut donné par **Pulcinella** (1920) où Stravinsky remet au goût du jour des airs de Pergolèse. Et brusquement - malgré **Parade** (1917) de Satie et malgré **le Coq et l'Arlequin** (1918) de Cocteau - notre compositeur récupérait d'un seul coup l'esthétique néo-classique, la pliait à ses volontés et la faisait rayonner à partir de Paris - où il était venu s'installer en 1920 - pour l'imposer au monde entier. Lui-même devait y rester fidèle jusqu'en 1952, c'est-à-dire pendant trente-deux ans, ce qui représente de loin la période la plus importante de son activité créatrice. Si Stravinsky s'est attaché si longtemps à ce mouvement, c'est qu'il y voyait une occasion de cultiver la tradition. Mais le retour au passé n'implique pas une servile imitation, comme il l'a précisé :

«Bien loin d'impliquer la répétition de ce qui fut, la tradition suppose la réalité de ce qui dure. Elle apparait comme un bien de famille, un héritage que l'on reçoit sous condition de le faire fructifier avant de le transmettre à la descendance» (2)

A quatre-vingts ans encore, il reviendra sur cette conception :

«Eliot (3) et moi-même n'avons-nous pas toujours essayé de remettre de vieux bateaux à flot ? (...) La vrai profession de l'artiste est également la réparation des vieux bateaux. Il ne peut répéter qu'à sa manière ce qui a déjà été dit une fois». (3 bis).

C'est cette conception qui explique que Stravinsky ait eu recours à ce qu'il a appelé le «modèle musical» dont le premier exemple fut Pergolèse. Mais le compositeur peut avoir deux attitudes différentes vis-à-vis de ce «modèle musical» :

- il peut s'agir de la reproduction et du renouvellement d'un style ancien.
- ou bien il peut y avoir déformation et défiguration de ce même style, en y incluant des éléments ridicules et grotesques ; c'est alors la parodie grimaçante.

En fait, Stravinsky ne s'intéresse pas à l'atmosphère, à la couleur locale ou au coloris des maitres anciens. Il cherche simplement à enrichir son propre langage ; c'est pour cette raison qu'il cherche à utiliser les différentes possibilités de l'organisation du matériau musical et à employer différents principes structurels. Ceci lui confère une énorme expérience et une grande universalité d'esprit.

2. La non expression de la musique

C'est un point important du Stravinsky néo-classique qui a fait couler beaucoup d'encre. En fait, cette conception n'est pas nouvelle puisqu'Eduard Hanslick (1825-1904) - critique musical et esthéticien autrichien - en avait déjà exposé l'essentiel dans **Vom musikalischen Schönen** (Du beau musical, 1854) en insistant sur le caractère **fondamentalement inexpressif** de l'art musical. Stravinsky y revient avec insistance en affirmant :

«Car je considère la musique, par son essence, impuissante à **exprimer** quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état pshychologique, un phénomène de la nature, etc. **L'expression** n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique parait exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence ». (4)

La non expression de la musique est l'un des canons les plus importants de l'esthétique néo-classique et Stravinsky en fut son plus ardent défenseur.

On verra plus loin comment cette conception non expressive de la musique - au sens de «non émotive» - va se répercuter sur ses idées théâtrales.

2. LE TEMPERAMENT ET L'ESTHETIQUE

Trois points essentiels paraissent devoir être mis en relief

1. Le jeu et la passion

Nous reprenons cette opposition au chapitre VI de **Connaissance de la musique** d'Edmond Buchet (cf. bibliographie). Le JEU : c'est le métier, l'élément technique de la musique, la mise en oeuvre des règles d'écriture. La PASSION : c'est l'irruption de l'émotion et de l'irrationnel dans le processus compositionnel ; c'est la subjectivité des accès de fièvre. Or il est bien certain qu'un Stravinsky néo-classique et partisan de la non expressivité musicale se range automatiquement parmi les musiciens du JEU. Encore faut-il voir comment. Sur ce point, Alexandre Tansman définit finement l'attitude de Stravinsky :

«Jeux complexes, variés, entrainants, régis par une règle honnête, intègre ; établie une fois pour toutes comme une loi intérieure de l'art musical même. La règle de ces jeux se caractérise par un seul dénominateur commun (...) : la musique, rien que la musique, toute la musique». (5)

C'est aussi par le «jeu» que Tansman explique la volonté du compositeur de changer constamment de «modèle musical» :

«Bien au contraire, c'est parce qu'il considère que plus un «jeu» est réussi, plus il faut chercher à en créer un autre, et ne pas varier le précédent à l'infini». (6).

Le JEU : c'est l'obstacle à vaincre, la lutte contre la difficulté, la contrainte de l'ordre ; et c'est ce qui excite l'inspiration.

Mais qui dit «jeu», dit «règles du jeu» et qui dit «règles», dit limite et contrainte. A ce sujet, Stravinsky nous dit dans

sa **Poétique musicale** :

«La fonction du créateur est de passer au crible les éléments qu'il en reçoit, car il faut que l'activité humaine s'impose à elle-même ses limites. Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre» (7).

L'élément du «jeu» est passé dans la chair et le sang de la musique de Stravinsky. Il peut prendre parfois des traits proches du rituel qui - selon Huizinga - est la plus haute expression du principe ludique. Par ailleurs, le «jeu» réclame souvent une réalisation scénique qui, chez Stravinsky, se manifeste sous deux aspects :

- celui de la plaisanterie, de l'humour, de la drôlerie et du grotesque.
- ou bien celui du sacré et du sublime.

Mais pour Stravinsky, le mérite essentiel du «jeu» est de créer l'ordre ; mieux même, d'être lui-même l'ordre, comme on va le voir plus loin. En ce sens, le «jeu» ramène la création musicale à ce que le compositeur appelait - tout comme Picasso - un «problème à résoudre».

2. La dimension visuelle

Chez Stravinsky, le «visible» et l'«audible» sont indissolublement fondus en un tout. Du reste, il s'en est souvent expliqué :

«J'ai dit quelque part qu'il ne suffisait pas d'entendre la musique, mais qu'il fallait encore la voir (...). Car, je le répète, la musique se voit. Un oeil expérimenté suit et juge, parfois à son insu, le moindre geste de l'exécutant».

Et le compositeur enchaine en faisant une comparaison avec la chorégraphie, nous livrant ainsi l'une de ses conceptions essentielles des rapports de la musique et du ballet :

«Ici et là, nous sommes attentifs à la régulation du geste. Le danseur est un orateur qui parle un langage muet. L'instrumentiste est un orateur qui parle un langage inarticulé. A l'un comme à l'autre, la musique impose une stricte tenue. Car la musique ne se meut pas dans l'abstrait. Sa traduction plastique exige de l'exactitude et de la beauté ; les cabotins ne le comprennent que trop bien» (8).

Cette importance du visuel chez Stravinsky est si grande qu'il la mentionne également à propos de **l'Histoire du Soldat** :

«Car j'ai toujours eu en horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'oeil. La vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur».

Et, un peu plus loin, le compositeur nous montre où il veut en venir :

«A la vérité, ceux qui prétendent ne jouir pleinement de la musique que les yeux fermés ne l'entendent pas mieux qu'en ayant les yeux ouverts, mais l'absence de distractions visuelles leur donne la possibilité de s'adonner à des rêvasseries sous le bercement des sons et c'est là ce qu'ils aiment mieux que la musique elle-même». (9)

On saisit ainsi pourquoi Stravinsky tenait à ce que sa musique fut rendue visuelle. Son attitude est celle d'un anti-romantique et d'un anti-subjectif qui - pour supprimer les tentations de sombrer dans la sentimentalité émotionnelle - réclame une concrétisation de la musique, se traduisant dans son cas par une matérialisation optique. De là à une représentation scénique, il n'y a qu'un pas. Toutefois, le spectacle vers lequel tend Stravinsky n'est pas celui d'un déroulement dramatique, mais celui des corps en mouvement, comme dans la chorégraphie ou chez le mime.

Cette conception de la traduction visuelle de la musique par des gestes et des mouvements est si importante qu'il faudrait l'étudier en profondeur. Nous ne pouvons ici qu'en donner un aperçu (10). Ainsi chacun connait les origines visuelles des compositions de **Petrouchka** (11) et du **Sacre** (12). A ce sujet, on remarquera que si l'image - animée par le mouvement dansant - inspire notre compositeur, celui-ci en revanche, ne parle jamais d'une quelconque influence littéraire sur son processus créateur. Sur ce point, il est à nouveau à l'antipode des romantiques et également de Schönberg dont la musique est imprégnée d'associations littéraires et dont même la peinture - rappelons qu'il était un peintre de talent - est pénétrée de littérature.

Par ailleurs, l'énergie musculaire et motorique de la musique de Stravinsky est en rapport étroit avec la notion de vision en mouvement ; pour cette raison, elle s'associe tout naturellement au geste et à la représentation. Remarquons-le bien : un objet à l'état de repos n'appelle pas de représentation sonore ; mais dès qu'il s'anime, il devient «musique». Ce n'est pas l'objet à représenter qui intéresse le compositeur, mais seulement l'allure de son mouvement et la façon dont il évolue. Et c'est ainsi que nous voici arrivé à un nouveau centre d'intérêt : le temps. Car le mouvement ne peut se dérouler que dans le temps.

3. L'ordre et le temps

Ainsi donc, la vision se déroule dans le temps et demande à être ordonnée :

«Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. (...) On ne saurait mieux préciser la sensation produite par la musique qu'en l'identifiant avec celle que provoque en nous la contemplation du jeu des formes architecturales. Goethe le comprenait bien qui disait que l'architecture est une musique pétrifiée» (13).

La musique, donc, n'est qu'un ensemble de matériaux à agencer, à ordonner, et l'on n'est guère surpris que Stravinsky reprenne la célèbre comparaison de Goethe avec l'architecture. Toutefois dans son cas, on pourrait tout aussi bien - comme le propose Tansman - intervertir les termes en disant : **La musique est pour Stravinsky une architecture mouvante** (14). Mais qu'est-ce que l'architecture mouvante, sinon la danse ? Aussi est-ce le même Tansman qui remarque : **L'art musical, avec la danse, est le seul qui se déroule**

dans le mouvement et dans le temps (15).

Mais qu'est-ce que le temps ? Ce problème a très fortement préoccupé Stravinsky. Malheureusement, nous ne pouvons ici que l'effleurer en se bornant à rappeler brièvement les conceptions du philosophe russe Pierre Souvtchinsky qui ont influencé le compositeur et qu'il a commenté dans sa **Poétique musicale** :

«M. Souvtchinsky fait apparaitre ainsi deux espèces de musique : l'une évolue parallèlement au processus du temps ontologique et le pénètre, faisant naitre dans l'esprit de l'auditeur un sentiment d'euphorie et pour ainsi dire de «calme dynamique». L'autre devance ou contrarie ce processus. Elle n'adhère pas à l'instant sonore. Elle déplace les centres d'attraction et de gravité et s'établit dans l'instable, ce qui la rend propre à traduire les impulsions émotives de son auteur. Toute musique où domine la volonté d'expression appartient à ce second type». (16)

En fait, ce second type de temps est étranger à la conception de Stravinsky. C'est le type «romantique», alors que lui tend vers le premier qui est «classique». Dans la terminologie de Souvtchinsky (17), la première conception du temps correspond à une musique «chonométrique» (qui exprime le temps), alors que la seconde est «chronoamétrique» (qui néglige le problème de l'ordonnance du temps). La musique **chronométrique** est plutôt statique et découpée en sections, alors que la musique **chrono-amétrique** est surtout dynamique.

Pour clarifier ce qui vient d'être dit, peut-être peut-on procéder à une première classification :

JEU	objectivité architecture	non expression intellect	oeil visuel
PASSION	subjectivité littérature	expression instinct	oreille auditif

Il suffit de jeter un coup d'oeil à ce tableau pour se convaincre à quel point Stravinsky est un homme du «jeu». Et chez lui, toujours Apollon dominera Dyonisos, comme il le confirmera lui-même :

«En réalité, ce qui compte pour la claire ordonnance de l'oeuvre - pour sa cristallisation - c'est que tous les éléments dyonisiaques qui ébranlent l'imagination du créateur et font monter la sève nourricière soient domptés à propos, avant de nous donner la fièvre, et finalement soumis à la loi c'est Apollon qui l'ordonne». (18).

A suivre



NOTES

1. **Chroniques de ma vie**, p. 91.
2. **Poétique musicale**, p. 40.
3. Il s'agit du grand dramaturge anglais Thomas Stearns (1888-1965), ami de Stravinsky.

3 bis Reproduit par M. Druskin, **Igor Stravinsky**, p. 116.

4. **Chroniques de ma vie**, p. 86-87.
5. **Igor Stravinsky**, p. 23.
6. **Ibid.**, p. 23.
7. **Poétique musicale**, p. 45.
8. **Ibid.**, p. 88.
9. **Chroniques de ma vie**, p. 114-115.
10. On trouvera des aperçus extrêmement intéressants chez M. Druskin, **Igor Stravinsky**, du chapitre **Bewegung** (p. 162-174).
11. Cf. **Chroniques de ma vie**, p. 54-55.
12. Cf. **ibid.**, p. 53-54.
13. **Chroniques de ma vie**, p. 87-88.
14. A. Tansman, **Igor Stravinsky**, p. 37.
15. **Id., ibid.**, p. 49.
16. **Poétique musicale**, p. 23.
17. **La notion du temps et la musique**, in : **La Revue musicale**, mai-juin 1939, numéro 191 (spécial Stravinsky), p. 310-320.
18. **Poétique musicale**, p. 55.

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

Quand je cherche un mot
pour remplacer celui de musique,
je ne trouve jamais que Venise

NIETZSCHE

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

F. 55

o **Dominic GILL & Collaborateurs (trad. Marie Claire CUVILLIER), Le grand livre du piano, Editions Van de Velde, Paris (1981), in-4º coquille 288 pages, nombreuses illustrations en couleurs et en noir, exemples musicaux. ISBN 2-85868-071-X.**

Peut-être l'approche des fêtes de fin d'année, mais surtout une vocation pour les belles réalisations ont-elles poussé Francis Van de Velde à publier ce luxueux **Grand Livre du piano**, dont seule la réalisation internationale a permis une telle qualité typographique : édition préparée en Grande-Bretagne par Dominic Gill avec l'aide d'une équipe de musicologues, et traduite par Marie-Claire Cuvillier, imprimée en Espagne.

On y trouve certes un soupçon d'optique britannique, mais l'effort de nos voisins d'Outre-Manche pour accueillir au mieux la vertu pianistique française est évidente et sympathique. Evidemment, le lecteur pourra sourire de la traduction de quelques «faux-amis» comme **cast-iron** (fer fondu ! au lieu de **fonte** pour le matériau du cadre). Mais voilà néanmoins un somptueux hommage à l'inventivité des facteurs, au génie des créateurs et à l'expressivité des interprètes : il sera avidement admiré pour la beauté de son esthétique, la richesse de son iconographie et la substance même de son texte, qui complète admirablement **Le guide pratique du piano** de Daniel Magne, paru naguère également chez Van de Velde, et dont j'ai rendu compte ici même il y a environ deux ans.

Les seize substantiels chapitres abordent les points les plus divers, de **l'anatomie du piano au Piano-Jazz**, d'une étude sur **L'utilisation romantique de la pédale aux Pianos excentriques**, des grands créateurs aux grands interprètes. **Bibliographie, Discographie** complètement parfaitement cet ensemble. Ce **Grand livre du piano** constitue non seulement le cadeau idéal pour tout amoureux de son clavier, mais encore un document fascinant pour les lecteurs des Bibliothèques publiques, universitaires ou scolaires, comme à tout Centre de lecture tant soit peu achalandé. C'est un nouveau fleuron au Catalogue Van de Velde.

Jean Maillard

o **BERTHIER (Jean-Edel), 1000 airs, volume 1 : Pièces pour les instrumentistes débutants, Editions Valmusic, 6, rue Brenu, 92230 Gennevilliers (1981), 81 pages, musique - I.S.B.N. 2.903 405.03.4. Format 21 x 29,5**

Qui parmi nous ne possède pas pour son plaisir et une information fantastique, les précieux petits recueils de **Mille chants** que Jean-Edel BERTHIER a égréné au long de la dernière décennie et dont la vogue extraordinaire a remis sur bien des lèvres des refrains désappris ou simplement oubliés. On ne peut qu'exprimer une réelle gratitude à l'auteur de proposer avec l'esprit pédagogique le plus efficace, une mini-méthode et un nouveau répertoire de **1000 airs** pour les instruments de tout le monde - la guitare, la flûte à bec, un clavier - avec une manière simple et directe de s'en servir. Il ne fait aucun doute que ce recueil fera la

bibliographie

joie des amateurs de concerts entre camarades. La présentation est insolite, avec des pages de couleurs vives qui font comme un feu d'artifice autour de données apparemment austères comme théorie, rythmes, doigtés... A chaque détour de page, un petit clin d'oeil à l'utilisateur : je ne saurais déflorer le livre en le décrivant en détail ici. Que le lecteur soit assuré que pour les groupes de colonies, les jeunes classes, cette anthologie de motifs très divers, du thème de symphonie à la comptine, de la complainte populaire à la fugue de J.S. Bach, apportera les plus immédiates satisfactions.

o **Chansons d'hier et d'aujourd'hui, Les Editions Ouvrières Paris (1981), 400 pages 15 x 13 I.S.B.N. 2. 7082.2100.0**

C'est un sympathique petit recueil de format pratique pour un transport dans un sac à dos ou une poche. 345 chansons du folklore de France restituées, présentées par Gérard Carreau et Max Pinchard avec un chiffrage d'accords pour la guitare. Ces mélodies amies, qui s'unissent à la trame de bien de nos souvenirs, sont réparties en catégories, ou en centres d'intérêt : 63 chansons d'amour et de mariage, 21 chants de circonstances, 23 chants de détente, 21 chansons de marins, 26 chants des travaux, 27 chants de saisons (dits du calendrier), 106 chants récits, 25 chansons de conscrits et 33 fredons du répertoire enfantin : de quoi occuper les longues soirées d'hiver ou les bonnes veillées au camp.



LA SCALA

Qui parle d'opéras parle obligatoirement de la Scala. Le plus célèbre théâtre lyrique du monde entre dans son troisième siècle. C'est donc à juste titre que Giorgio LOTTI et Raul RADICE lui rendent hommage. Le premier, photographe professionnel expose au Victoria et Albert Museum de Londres et au Cabinet des Estampes de Paris. Il a travaillé pour «LIFE» et «PARIS-MATCH» et remporté de nombreux prix.

Le second est critique littéraire et théâtral. Il a occupé le poste de Directeur de l'Académie Nationale Italienne d'Art Dramatique pendant 10 ans. Ils ont tous deux uni leurs efforts afin de relater tant par le texte que par l'image, l'historique de ce haut lieu de la musique. Des coulisses à la scène, des répétitions aux représentations, des compositeurs aux interprètes, tout est exploré afin d'expliquer ce qui fait que la Scala est la Scala.

Aidée par les saisissantes photos de Giorgio LOTTI, notre imagination voyage au milieu des opéras et des ballets comme au milieu d'un rêve.

Caractéristiques :

- Format 25 x 29,5 - 239 pages
- plus de 350 photos noir et couleurs
- relié toile sous jaquette couleurs pelliculée.

FERNAND NATHAN

L'EDUCATION MUSICALE
9, rue Coëtlogon
75006 PARIS. Tél. 548 19-74

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : (en capitales) .... **: M., Mme, Melle** (1)

Prénom : .... **: Profession :** ....

Adresse complète : ....

Je soussigné, souscris un abonnement simple (1) couplé (1) à L'EDUCATION MUSICALE

Je verse la somme de .... F.
– par versement au CCP 369-70 R PARIS au nom de E.G.P.
– par chèque bancaire ci-joint (1)

Date .... Signature

(1) Rayer les mentions inutiles

L'ABONNEMENT SIMPLE comprend 10 numéros par an (la revue ne parait pas en août et septembre).
L'ABONNEMENT COUPLE comprend les 10 numéros de l'abonnement simple et un supplément iconographique de 5 iconographies par an, du format de la revue 21 x 27 cm (octobre, décembre, février, avril juillet) se rapportant à la Musique et son Histoire (reproductions, bas-reliefs, portraits, manuscrits, etc).

Abonnement SIMPLE .... **F. 80 (FRANCE)** .... **F. 95 (ETRANGER)**
Abonnement COUPLE .... **F. 100 (FRANCE)** .... **F. 115 (ETRANGER)**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie) : F. 120,00

nOtre discOthèque

o **Sonates pour piano - DUTILLEUX et JOLIVET - Disques du SOLSTICE. SOL 18 - CYD 55**

Les deux Sonates enregistrées sur ce disque offrent un témoignage éclatant de l'évolution de cette forme au milieu du 20ème siècle, à travers deux maitres-musiciens : Henri Dutilleux et André Jolivet : ces oeuvres ont en effet été composées sensiblement à la même époque, 1945 pour Jolivet, 1948 pour Henri Dutilleux. La première, celle d'André Jolivet, est dédiée «à la mémoire de Bartok», auquel elle rend hommage dans la «musique nocturne» du «Molto lento» central, et dans les tournures populaires des motifs de l'«Allegro ritmico» final. Mais on y trouve aussi cette sorte de primitivité et ce sens de l'incantation sonore si chers au musicien.

Henri Dutilleux, quant à lui, considérait sa Sonate comme suffisamment représentative de sa manière, de son évolution créatrice, pour mériter le titre d'opus 1. Elle possède en commun avec celle d'André Jolivet cette extraordinaire faculté d'allier la densité expressive, la modernité du langage à un recours à des structures formelles classiques.

Ces deux oeuvres sont servies par une jeune interprète, Marie-Catherine Girod, qui les attaque à bras-le-corps, avec un enthousiasme, une fougue captivante pour l'auditeur, qui vont de pair avec une précision, un respect absolu de la partition. Un disque plus que recommandable !

o **Jacques BONDON - Les Monts de l'Etoile - Tombeau de Schubert - Disques du Solstice. MNO6-CYD75**

Encore à l'initiative de la maison «Solstice», un disque consacré à deux oeuvres d'un musicien trop peu enregistré : Jacques Bondon.

D'une part, une oeuvre vocale : «Les Monts de l'Etoile», mélodies pour soprano, quatuor à cordes et piano, sur des poèmes de Nicole Ciravegna. D'autre part, une oeuvre de musique de chambre, «Le Tombeau de Schubert», quintette à cordes avec piano.

Qu'il exalte la «beauté» et le charme de la Provence», sa terre natale, par l'intermédiaire des beaux poèmes de Nicole Ciravegna, elle-même provençale de naissance, ou qu'il rende hommage à Schubert, dans le «Tombeau de Schubert», oeuvre de commande dédiée au quintette «Pro Arte» de Monte-Carlo, tout comme l'avait déjà fait Ravel avec son «Tombeau de Couperin», Jacques Bondon ne craint pas d'inscrire ces deux oeuvres dans la plus grande tradition hédoniste de la musique française, et ceci pour la plus grande joie de l'auditeur. En effet, quel que soit le degré de complexité que peut atteindre son langage, Jacques Bondon ne semble à aucun moment oublier la grande sagesse enclose dans la belle phrase de Debussy : «La musique doit humblement chercher à faire plaisir», restant bien entendu que le plaisir que délivre la musique française, «fut-il le plus sensuel, le plus physique, engage l'être tout entier».

Ph. ALLENBACH

o **CHOPIN, Les dix-neuf valses - 33/30 SOLSTICE SOL 13 stéréo compatible**

Elégante version des dix-neuf valses actuellement disponibles de Frédéric CHOPIN (1810-1849) par le pianiste Setrak sur Steinway qui propose en outre trois pages inédites : une transcription par Chopin même de **Wosnia**, second des **Chants polonais, et deux bourrées** notées par lui à Nohant, et utilisées par George Sand pour des représentations à l'Odéon d'une adaptation théâtrale de François le Champi en 1849. Si cette «surprise» attire inévitablement quelque curieux, il ne regrettera certes pas son acquisition : interprétation, qualité d'enregistrement lui apporteront toute satisfaction.

o **A l'Ouest de la Grosne**, duo de percussions - 33/30 Y. **C.C.F. 09 7.9. Disque J.A.M. stéréo**

J'ignore, ou du moins ignorais jusqu'à présent les disques J.A.M. : quelque confiture abreuvant nos sillons ? Quoi qu'il en soit, ça chauffe A l'ouest de la Grosne et je vous jure qu'Y.C.C.F. mettent la gomme. Traduisez Yves (Herwan) Chotard et Christian Fau qui vous construisent, au cours d'un concert à Bresse sur Grosne, toute une série de mobiles rythmiques extraordinaires avec des titres absurdes que Monsieur Satie n'aurait pas reniés : **Les rhododendrons n'aiment pas le rock (pardon : l'rock !)** pour tambours chromatique et batterie, **De l'influence de la musique sur l'épanouissement des plantes** pour balafon, wood-blocks, temple-blocks, bigophone, cymbales, cow-bells, bongoes, claves, bassine suisse (je suppose région Interlaken, celles de Berne sont moins rapides...). Je vous laisse découvrir le reste, qui est à l'avenant. Mon disquaire, à qui j'en ai parlé m'a dit : «Vous inquiétez pas, ça plait aux vieux !» Alors c'est un critère dans notre société où il n'y en a plus que pour eux. J'ai essayé pour voir avec mes élèves : il faut

croire qu'ils sont pas si racistes, ça leur a bien plu. Alors, écrivez et commandez à J.A.M., Le Pont de Cisse, 37210 Vouvray 16 (47) 52.72.74. Pour copie conforme : le Denseur des études !

o **Jacques Poustis chante pour les enfants... - 33/30 Disque J.A.M. HM 180 stéréo**

Même origine que le disque précédent (Vouvray), mais le public est moins large. Marie-Noëlle (3 ans) dit qu'elle aimait beaucoup le précédent (je m'en suis aperçu à ses mimiques !), celui-ci aussi, mais elle est partie... Ces chansons de Jacques Poustis recèlent cependant une certaine poésie et une bonhommie spécifiques peut-être de Saint-Gilles-les-Hauts dans sa lointaine Ile de la Réunion. Marie-Noëlle est peut-être petite et le disque conviendrait mieux à partir de 5 ans jusqu'à 95 ans et tous adultes accompagnés, ainsi qu'il est demandé sur la pochette... Douze chansons rêveuses, drôles, sauf lorsqu'elles sont passées mode, telle l'imitation du Président Valérie Giscard d'Estaing qui gagnerait à être enrichie d'une imitation du Président François Mitterand, que tous les enfants connaissent aujourd'hui.

o **Christophe et Colombe découvrent... Le jardin. - Livre/Disque A. Colin-Bourellier 25 x 18, 10 pages et 17/45 RCA V 3730 st.**

Christine Fontane, responsable de cette charmante Collection **Christophe et Colombe découvrent...**, compose pour quelques comptines de Daniel Thibon des airs vifs et entrainants qui plaisent aux petits de trois à huit ans. Ici, **Le jardin** avec des rythmes de danses diverses, des timbres agréables, des paroles drôles mêlées d'interventions parlées d'enfants qui semblent s'amuser follement. De débonnaires caricatures hautes en couleurs illustrent le fascicule-pochette. Une notice donne quelques conseils d'exploitation.

o **Les chansons de France - idem 17/45 RCA V 3739 st.**

Neuf chansons populaires arrangées par François Rauber dans une Collection également dirigée par Christine Fontane. Des enfants du Lycée international de Saint-Germain-en Laye sont dirigés par Dilys Barré. L'ensemble est frais et aimable, avec quelques jolies voix.

Jean MAILLARD

o **Jean FRANCAIX (né en 1912) : Quintette à vent (1948) Paul HINDEMITH (1895-1963) : Petite musique de chambre pour quintette à vent - Matyas SEIBER (1905-1960) : Permutation pour quintette à vent. Quintette à vent Paul TAFFANEL : Jean-François BLONDEAU flûte traversière, Jean-Claude JABOULAY : hautbois, Richard VIELLE, clarinette, Jacques ADNET : cor, François CARRY : basson. DENON Digital OX 7217-ND**

Voici un disque hors du commun à plus d'un titre : les oeuvres enregistrées sont des premières au disque, la qualité de l'interprétation est remarquable, l'enregistrement selon le système numérique est d'une rare pureté, fidélité et profondeur. S'inscrivant dans la lignée du groupe des cinq les quatre mouvements du quintette à vent de Jean FRANCAIX constituent un ensemble varié et plaisant, les cinq mouvements de la «petite musique de chambre» de Paul HINDEMITH sont tour à tour satiriques et spirituels, «Permutation» du compositeur hongrois Matysa SEIBER, élève de KODALY et compatriote de LIGETI est une oeuvre courte mais qui exige de l'ensemble des exécutants grande délicatesse et haute virtuosité. Le quintette à vent Paul TAFFANEL fondé voici un peu plus d'une dizaine d'années regroupe quelques-uns de nos plus brillants jeunes solistes français, ils sont à même de faire partager à vos élèves le plaisir qu'ils ont de jouer ensemble. L'intérêt pédagogique de ce disque où les instruments sont utilisés selon toute l'étendue et la variété de leurs moyens, et avec quelle maitrise (!) n'est pas la moindre. A ne pas manquer.

o **LA TROMPETTE AU XXème SIECLE - Oeuvres de Georges Enesco, Marius Constant, Antoine Tisné, Verne Reynolds. Pierre THIBAUD, trompette, Ichiro NODAIRA, piano, Michel FISCHER, Orgue. Disque ARION ARN 38606**

La trompette est un instrument très populaire, ce qui s'explique par ses très grandes ressources expressives, sa couleur, sa virtuosité. On pouvait seulement s'inquiéter de la voir se fourvoyer dans un répertoire de musique baroque hâtivement transcrite où l'orgue se faisait plus ou moins complice. Les œuvres gravées sur ce disque, d'un atonalisme assez franchement avoué, constituent une véritable et authentique contribution au répertoire de la trompette et tout simplement à la musique d'aujourd'hui. A côté des «études de fantaisies» d'un homme de l'art : le corniste américain de renom Vernes REYNOLDS qui datent de 1979, on aura plaisir à retrouver sur la deuxième face des oeuvres de G. ENESCO (Légende, 1906), M. CONSTANT (Alléluia) et Antoine TISNE (Héraldiques, 1975). Ces trois oeuvres ont en commun d'avoir été retenues comme morceau de concours au C.S.N.M., c'est dire leur niveau technique, et leur appropriation à l'instrument. Pierre THIBAUD, le dédicataire avec Maurice ANDRE de Héraldiques, nous les révèle avec une aisance et une musicalité parfaites.

o **Serge PROKOVIEV (1891-1953) : Sonates pour piano numéro 3, 6 & 7 par Michel BEROFF, Disque EMI 069 73000.**

Voici un peu moins d'une dizaine d'années Michel BEROFF nous livrait déjà une intégrale des Concertos de Prokoviev. Avec ce disque qui regroupe trois sonates, il est

permis d'espérer que c'est une autre passionnante intégrale que le jeune pianiste français nous prépare. Est-il besoin de rappeler l'apport particulièrement important au pianisme contemporain de ces sonates pour piano, qui si elles renouent avec certaines des traditions classiques quant à la forme, nous introduisent dans un monde sonore influencé par le machinisme, l'automatisme, le désincarné, où l'âpreté et le sarcasme le disputent à l'angoisse et au délire. Magnifique interprétation de Michel BEROFF qui défend avec fougue et conviction un répertoire qu'il s'approprie avec toujours plus de profondeur et d'adéquation. Signalons, en outre, une pertinante notice de Jean-Rémy JULIEN, parfait connaisseur de la musique de piano en Europe (sauf la France ?) entre 1900 et 1939...

o **Ernö DOHNANY (1877-1960) : Deux quintettes avec piano op. 1 & 26 par le quintette pro Arte de Monte Carlo. Disque du Solstice MN 04.**

Voici un disque qui comble un vide dans notre connaissance de la musique hongroise, que l'on limite peut-être un peu abusivement et hâtivement aux seuls Bartok, et dans une moindre mesure Kodaly. Dans ces deux quintettes avec piano écrits à vingt-cinq ans de distance «on mesurera la distance entre l'oeuvre de jeunesse d'un musicien très doué, et la composition plus profonde, plus pensée, plus écrite de la maturité». Mais l'une comme l'autre sont infiltrées par le folklore authentique, imaginaire ou transcendé. L'interprétation que nous en donne le Quintette Pro Arte de Monte Carlo rend pleinement justice à ces oeuvres méconnues. Là aussi signalons la notice très documentée de Yves HUCHER.

J.J. PREVOST

INFORMATIONS DIVERSES

• ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Stage d'Initiation à la Musique Contemporaine du 8 au 12 Février 1982

Programme

Les stagiaires devront choisir entre trois ateliers qui se dérouleront le matin de 9 h 30 à 12 h 30 :

. Atelier Théorie et Pratique de l'ELECTROACOUSTIQUE. Instructeur : Patrick LENFANT
. Atelier JEU SONORE/ANALYSE (écoute - approfondissement de l'écriture - propositions sonores verbales ou graphiques). Instructeur : Jacqueline OZANNE.
. Atelier IMPROVISATION INSTRUMENTALE. Instructeur : Gérard BUQUET, soliste de l'Ensemble InterContemporain.

L'après-midi et le soir, activités communes aux trois ateliers de 14 h à 19 h et de 20 h 30 à 23 h :

. Réalisations communes des ateliers, avec la participation des instructeurs et de Jean GRISON, metteur en scène.
. Ecoutes commentées de musique enregistrée avec Jean-Marie MOREL, Responsable de l'Animation et de la Pédagogie à l'EIC.
. Concert de l'Ensemble InterContemporain au Théâtre du Rond Point.
. Rencontre avec compositeurs et interprètes.
. Projection de film.
. Visite de l'IRCAM.

Lieu

Foyer International d'Accueil de Paris La Défense, 19, rue Salvador Allende 92000 NANTERRE (725 91-34).
Métro : Nanterre-Préfecture (RER).

Inscription au plus tard le 15 Janvier 1982 à ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, Secteur Animation/Pédagogie, 9, rue de l'Echelle 75001 PARIS.

• APEMU - ASSOCIATION DES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE et AFFB - ASSOCIATION FRANCAISE POUR LA FLUTE A BEC

STAGE D'ETE 1982 CHANT CHORAL ET FLUTE A BEC

L'idée de ce stage a une double origine :

. désir exprimé par des professeurs d'Education musicale réunis à Vaison-la-Romaine de se retrouver pour faire du chant choral à un haut niveau.
. propositions de formation à la technique et à la pédagogie de la flûte à bec, formulées par l'A.F.F.B.

Ce stage s'adresse à des personnes possédant une formation musicale, lecteurs, et, pour la flûte à bec, connaissant les doigtés de base. Il concerne donc particulièrement les professeurs d'Education musicale.

Lieu-Dates. Il se déroulera à l'Ecole normale mixte de PRIVAS (Ardèche) du lundi 5 juillet 1982 à 9 h., au samedi 10, après le concert de clôture donné en soirée. Le logement est prévu du dimanche 4 au soir au dimanche 11 au matin.

Hébergement E.N. de Privas, en chambres à deux lits. Il existe aussi à Privas campings, hôtels, location ....

Repas : restaurant de collectivité. Une garde d'enfants est prévue.

Prix. Il est encore impossible d'avancer un chiffre, mais on peut affirmer que ce stage sera l'un des moins coûteux dans le genre.

Contenus 1) Chant Choral de niveau élevé, avec, pour conclusion, un concert. Possibilité de culture vocale individuelle.
2) Flûte à bec : technique individuelle et pédagogie de groupe, la flûte étant un support de l'Education musicale. Formation d'ensembles pour le concert.

Les stagiaires se détermineront pour l'une ou l'autre de ces activités, ou pour les deux.

Il sera fait appel, pour l'encadrement, à des animateurs particulièrement qualifiés; des pourparlers sont actuellement en cours.

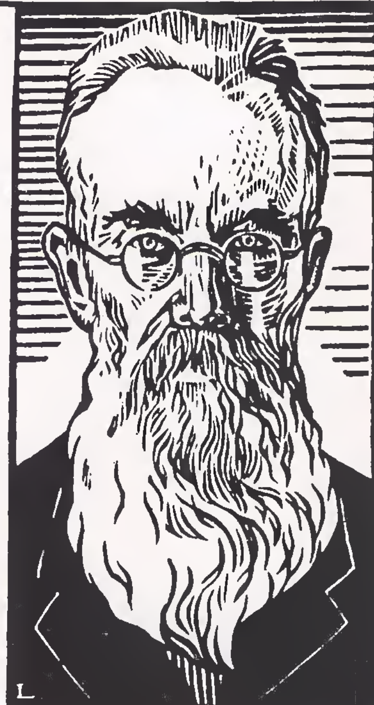
3) Activités diverses, musicales et non musicales, à l'initiative des participants.

Inscription. Les personnes intéressées sont priées de le faire savoir avant la mi-février à **Jean LENOBLE**, 22, rue de la Courbe 63110 BEAUMONT. Joindre une enveloppe timbrée pour recevoir vers la fin de février la documentation détaillée et le bulletin d'inscription définitive. Le nombre de stagiaires étant limité priorité sera donnée aux premières inscriptions.

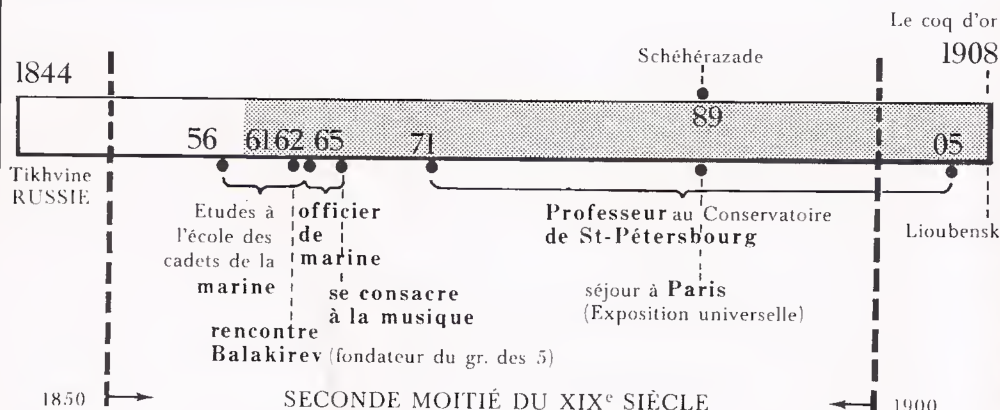
COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : No 58.972

E.G.P. 9 rue Coëtlogon, Paris VI Directeur de la Publication : J DEIT Imprimerie J DEIT 14 rue de Somme 94 Cachan

NICOLAS RIMSKY KORSAKOV
(1844-1908)



LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. VOCALES

PROFANES :

- **Opéras :** *la Nuit de mai, Snégourotchka, Sadko, le Tsar Saltan, le Coq d'or...*
- **Mélodies.**

II. INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

- pièces diverses.

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :

- trio, quatuors, quintette, sextuor...

C) POUR ORCHESTRE :

- **Symphonies :** *Antar.*
- **Suites symphoniques** (apparentées au poème symphonique) : *Sadko, Schéhérazade.*
- *Ouverture de la Grande Pâque Russe.*
- *Capriccio espagnol.*

SON RAYONNEMENT

● Parmi les compositeurs du groupe des cinq, Rimsky-Korsakov fut celui qui possédait la **formation musicale la plus complète. Excellent orchestrateur**, il écrivit un « Traité d'orchestration » influencé par celui de Berlioz.

● L'aspect **brillant et coloré** (souvent teinté d'orientalisme) de sa musique s'oppose à la profondeur et à la simplicité populaire de Moussorgsky.

● Sa **longue carrière de professeur** lui permit d'exercer une **grande influence** sur les musiciens de l'**école russe moderne** (Stravinsky, Prokofiev).